IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI 1924-1926

MENSILE — EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 — TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 2 - 16 Febbraio 1928

Bisogna che noi creiamo ogni giorno una conquista nuova e, poichè conquistare non è che allargare i propri limiti, bisogna che noi arriviamo a comprendere sempre più l'immanenza dello spirito, a vedere in ogni fatto, in ogni conseguenza una parte della nostra anima stessa.

Con questa passione profonda — che non diventa abitudine, e neppure azione inconsulta, ma normalità intensa, conquista progressiva e non intermittente o frammentaria — non si concilia la freddezza e la indifferenze che pervade ed irrigidisce la vita d'oggi. Malattia che consuma ed uccide, bassezza per cui i nervi si rompono all'atto stesso della loro funzione. Tutta la vita moderna è estenuata da questa spaventosa anemia. Ma noi ci ribelliamo. Riportiamo a questo punto la distinzione fra moralità e immoralità. Non può essere morale chi è indifferente. L'onestà consiste nell'avere idee, e crederci a farne centro e scopo di se stesso. L'apatia è negazione di umanità, abbassamento di se stessi, assenza di idealità. Può essere in molti affettazione di superiorità e pretesa di originalità, ma a tutta la massa di assenti c'è da preferire gli intolleranti, gli uomini feroci di parte, pervasi di odio che non cessa: Questi prendono posizione, non fuggono la lotta. Ed è più umana la malvagità che la vigliaccheria.

Nell'immensità del mondo dello spirito non possiamo predicare l'astensione per nessuna forma. Ogni modo di attività è legittimo se è umano. Onesto è riconoscere una deficienza del proprio pensiero, ma non si può disprezzare ciò che ci manca. Tale è il rigido senso di responsabilità che ci dà la nostra fede.

PIERO GOBETTI.
da *Energie Nove*, 5 maggio 1919.

Tradimento degli scrittori

Abbiamo ritrovato nella «*Trahison des clercs*» il Julien Benda intellettualista e critico mordace dello studio sul *Bergsonisme* e delle *Lettres à Mélisande pour son éducation philosophique*: ma in pari tempo la chiara coscienza di un problema che è anche nostro, il problema della moralità della letteratura.

La tesi del Benda è semplice e persuasiva; il suo aspetto paradossale altro non fa che renderla più brillante. Egli stesso l'ha caratterizzata in una rapida premessa, dove ricorda come «Tolstoï conte qu'étant officier et voyant, lors d'une marche, un de ses collègues frapper un homme qui s'écartait du rang, il lui dit: «N'êtes vous pas honteux de traiter ainsi un de vos semblables? Vous n'avez donc pas lu l'Évangile?» A quoi l'autre répondit: «Vous n'avez donc pas lu le règlements militaires?» Cette réponse est celle que s'attirera toujours le spirituel qui veut régir le temporel. Elle me paraît fort sage. Ceux qui conduisent les hommes à la conquête des choses n'ont que faire de la justice et de la charité. Toutefois il me semble important qu'il existe des hommes, même si on les bafoue, qui convient leurs semblables à d'autre religions qu'à celle du temporel. Or, ceux qui avaient la charge de ce rôle et que j'appelle les clercs, non seulement ne le tiennent pas mais tiennent le rôle contraire. La plupart des moralistes écoutés en Europe depuis cinquante ans, singulièrement les gens de lettres en France, invitent les hommes à se moquer de l'Évangile et à lire les règlements militaires».

* * *

Si tratta dunque, in sostanza, di questo: che c'è oggi un mutamento fondamentale nell'ufficio esercitato dagli uomini di penna verso la Società e il mondo della pratica; e questo mutamento ha carattere di tradimento. Ma tradimento di qual fede? Ecco: un tempo, secondo una tradizione che solo l'età moderna ha cominciato a intaccare, ma che il nostro secolo vede veramente scossa e disfatta, lo scrittore (e in genere il «chierico», comune denominazione di chi mira non a fini pratici, ma alla teoria e all'arte) era sempre uomo che si staccava dal mondo per una elaborazione o contemplazione disinteressata dal vero, del bello, del bene, e che affermava la propria intellettualità prima di tutto con l'indipendenza dalle passioni umane e dalle circostanze storiche e dalle opinioni volgari: suo scopo precipuo era di universalizzare e di idealizzare la vita, sua massima forza era la preveggente utopia. Formavano gli scrittori un'aristocrazia spregiudicata o altera, che andava contro corrente con tutta fermezza, sicura che l'idea oggi derisa e non intesa dai più sarebbe stata domani dominatrice della storia: sopraelevandosi alla mentalità mediocre dei molti, i pochi traevano dalla profondità del loro sguardo l'autorità per correggere e reagire. Non solo: ma avevano il compito di far sentire alle masse, con la presenza di una spiritualità superiore, la vanità e la contingenza delle loro tumultuarie passioni e dei loro unilaterali interessi; l'uomo pratico sprezzava il filosofo, ma riconosceva che la pratica come egli si ostinava ad intenderla non sarebbe mai diventata filosofia: e il filosofo riusciva a ottenere dall'uomo pratico almeno questa confessione di particolarità e di limitatezza delle sue vedute, cioè la strada aperta alla critica.

Invece, siamo ora di fronte a una situazione affatto contraria a questo glorioso passato e a questo dover essere della cultura. Gli scrittori sono cessati a poco a poco di essere aristocrazia rivoluzionaria o reazionaria, per trasformarsi in ossequenti interpreti della collettività; anzichè perseguire arditamente la critica dei movimenti sociali, si sono posti alla testa di essi, con la sola preoccupazione di esprimerne e teorizzarne gli interessi, di raffinarne e acuirne le aspirazioni confuse e grezze. La loro indipendenza dalla vita pratica è svanita, per dar luogo a una soggezione quasi servile. Il Benda, posto così (ma non forse così distintamente) il problema, ne vede la principale cagione nello sviluppo nuovo che ha preso da un secolo a questa parte la «massa», livellando o annientando gli individui. Le passioni collettive, che costituiscono l'intima vita della storia, sono diventate universali, coerenti, omogenee; si sono rese più semplici e precise, continue e unitarie; e hanno acquistato una preponderanza assoluta sulle passioni individuali. Esempi tipici il sionismo, la coscienza di classe non solo del proletariato ma e più ancora della borghesia, il nazionalismo e il patriottismo, l'antisemitismo, il reazionarismo, l'autoritarismo antidemocratico. Queste passioni sono le nuove religioni della società contemporanea, e la loro possanza supera di gran lunga quella che oggi rimane nei paesi civili alle vecchie religioni positive, Implicano e favoriscono un'estrema suscettibilità, un senso dell'onore particolarmente geloso e *sospettoso, un fanatismo tanto più diffuso* quanto più umano, se pure tanto meno profondo quanto meno eroico. Due sono i caratteri fondamentali di queste grandi passioni-religioni: l'interesse temporale e l'orgoglio del gruppo che per esse si oppone agli altri gruppi e se ne distingue. Né questi caratteri rappresentano altra cosa che le leggi naturali dell'attività utilitaria, in cui si risolvono tutte le passioni: la quale implica il possesso di qualche cosa (o il desiderio di un possesso) e l'egoismo dell'individuo o gruppo verso gli altri individui o gruppi. Solo che qui tal possesso (la patria, le tradizioni, la razza: o anche solo il potere) e tale egoismo diventano sacri; la passione si acquisisce una sostanzialità superindividuale; e l'interesse egoistico si trasfigura in devozione al sacrificio.

Possiamo accogliere questa analisi delle grandi passioni collettive del nostro tempo (essa è per altro assai meno originale che non la tesi principe del Benda, e per noi è tutt'altro che nuova): ma non possiamo credere che con ciò sia data la base storica sufficiente per comprendere l'inversione morale della cultura. Le passioni collettive hanno sempre dominato la storia delle civiltà umane: se oggi si presentano in nuove forme (passioni di classe, passioni nazionali), o meglio se oggi certe forme di esse hanno compiuto quei progressi e conquistata quella preponderanza che si è vista, non vuol dire che in altre epoche della civiltà non si imponessero nella vita sociale altre forme di passione collettiva, ugualmente generali, organiche, assorbenti: quali furono, appunto, tutte le grandi religioni a cui oggi si sostituisce la coscienza di classe e il sentimento nazionale. Anche le religioni sono vissute, nelle folle, come incarnazione di attività e tendenze utilitarie, di interesse unilaterale e di orgoglio particolaristico: anche le religioni hanno consacrato e ipostatizzato in una realtà trascendente l'esperienza individuale, hanno fuso le energie dei singoli in una coscienza collettiva. L'obbiezione possibile, che almeno la religione portava gli uomini verso una mèta spirituale e soprasensibile, mentre il nazionalismo li vincola ognora più alla realtà terrena, non regge: perchè di fatto l'«altro mondo» delle religioni (si intende che parliamo delle religioni costituite e nel loro aspetto sociale) non è se non un prolungamento di questo mondo, una soddisfazione dei suoi interessi e una soluzione dei suoi problemi. D'altra parte il Benda stesso ha posto accuratamente in luce i caratteri religiosi e «realistici» delle passioni politiche. E poi, se proprio si vuole insistere sopra le differenze tra religione e nazionalismo, non vi è un altro riscontro antichissimo a quest'ultimo nel sentimento di razza, altrettanto appassionato e violento, intransigente e orgoglioso, promotore di odii e di conflitti. La realtà è che sempre, in ogni momento, gli uomini sono conglobati da grandi passioni che determinano e dirigono le loro unità storiche: si tratti della razza e della religione, o della classe sociale e della patria, la situazione generale e normale è *sempre* la stessa. Il *mutamento* è *dato* solo dal fatto che una passione prima sporadica, occasionale e subordinata alle altre si allarga e si fa strada fino al primo posto, rovesciando la Gerarchia dei valori sociali ma non modificandone la sostanza.

Comunque sia, è certo che l'atteggiamento dei *clercs* è mutato, da un secolo a questa parte. Prima essi avevano come punto d'appoggio unico e autonomo la teoria, la critica, il pensiero per cui la loro individualità si differenziava dal grigiore confuso e dalla propulsione violenta della massa; andavano così contro, liberamente, ai più radicati idoli della coscienza collettiva, e si assumevano coraggiosamente le funzioni di demolitori e di flagellatori dei monstra incombenti sull'umanità. A parte le eccezioni non trascurabili ma nemmeno essenziali, non si vuol dire con ciò che la gente di lettere fosse di necessità o d'abitudine innamorata dell'impopolarità: ma che anche quando per avventura si trovava d'accordo con la moltitudine, si trattava di una semplice coincidenza tra la raffinata opera del pensiero e l'impulsivo progresso della *passione*. Il *pensiero* cercava costantemente di precorrere, correggere, limitare le passioni; costituiva un mondo diverso e, per vero, un potere spirituale distinto e opposto al temporale. Nacque così la vantata e non illusoria signoria della penna sopra la spada, e gli scrittori salirono in fama di *onnipotenti*, la *cultura acquistò* il privilegio della purezza e dell'idealità. In particolare poi verso le passioni poltiche, ancora in sul nascere, gli scrittori manifestavano un sapiente dispregio, proclamando che per nessun tesoro al mondo avrebbero abbandonato alle oscure incertezze delle umane pasioni la propria sacrosanta libertà. I loro giudizi e le loro azioni erano inspirati da una giustizia ideale, che liberamente coincideva o discordava con le tendenze collettive.

Per contro, a partire dal nazionalismo tedesco del 1813 anzi dalla sua proclamazione nei celebri *Discors* del Fichte, gli scrittori hanno ora fatto proprie le passioni politiche, sono diventati patrioti e xenofobi, e hanno introdotto le divisioni di nazionalità nell'arte e nella scienza, che *sono per loro natura universali*. Non solo: ma alle passioni politiche hanno dato il giovamento non trascurabile di convenienti sistemi dottrinari; «esaltano l'attaccamento al particolare, indeboliscono il sentimento dell'universale»; esaltano l'interesse per la pratica, indeboliscono l'amore dello spirituale». L'antica cultura, da Platone a Kant era universalistica e umanitaria, mirando a ciò che nell'uomo vi è di eterno e di essenziale; la cultura contemporanea invece si è data a perfezionare l'orgoglio particolaristico delle nazionalità (a cui neppure la Chiesa cattolica osa più resitere), e persino della classe, Barrès è in sostanza sullo stesso piano di Sorel. La morale si trasferisce su fondamenti unilaterali e utilitari, e vi fortifica con il dispregio; l'empirismo, il pragmatismo, il bergsonismo, lo storicismo trascinano l'assoluto nella polvere del tempo e della contingenza, confermando il laico nella sua ferma fede «que le réal est seul considérable». E nessun Bonifacio è più in grado di lanciare una nuova *Clericis laicos*: i chierici si affaticano anzi per accontentare i laici con nuove concessioni. Così hanno santificato lo Stato forte e autoritario, rinnegando la loro tradizionale battaglia per lo Stato giusto; hanno sottomesso la toga alla spada; hanno consacrato con la predicazione e la moralizzazione il realismo politico. La Chiesa ha approvato la guerra; e Sorel ha approvato i giudici che condannarono Socrate. Si sono giustificati, propugnati, esaltati i valori economici, il sentimento dell'onore, il coraggio e la durezza, la volontà di potenza, gli atleti e i plutocrati. Si sono sistematicamente umiliati i valori conoscitivi di fronte ai valori pratici. La «trahison des clercs» è così compiuta

Mi pare evidente che il paradosso del Benda, pure svolgendosi con logica coerenza, non stringe tra le sue maglie il nodo della questione. Se le cose fossero semplicemente così come egli *le presenta*, avremmo diritto a parlare di un vero e proprio tradimento? Poichè se la questione non riguarda, almeno in primo luogo, l'attività poetica e teorica degli scrittori, ma le loro relazioni critiche e pratiche col mondo della pratica, non si vede come differisca l'odierno comportamento di tali relazioni verso le passioni dominanti da quello che fu, per la grande maggioranza dei *clercs*, in tutti i tempi. Sono mutate le passioni dominanti: ma gli «scrittori» del Rinascimento, del Medio Evo e dell'antichità classica, che mostrano così piena e spregiudicata libertà per i sentimenti di classe e di nazione, aderivano però alla religione o alla coscienza di razza o certe idee corali dell'epoca o del paese loro nello stesso modo che oggi i loro confratelli al classismo o al nazionalismo. Lo spregiudicatissimo Socrate era tuttavia un «elléno» dispregiatore dei barbari e un odiatore di tiranni; e Gesù non volle morire per la redenzione degli umili e degli oppressi, anzi per la redenzione dell'umanità intera, cioè per una passione? La realtà storica sembra pertanto essere stata prevalentemente questa, per gli antichi come per i moderni: adesione più o meno condizionata alla passione dominante, critica delle passioni secondarie e non dominanti. Ci sono, è vero, gli eterodossi: da Democrito, Epicuro e Pirrone a Bruno e Montaigne, Voltaire e Rousseau. Ma essi in genere si ergono contro una vecchia passione per una *nuova passione* che presentano e profetizzano, e rispetto alla quale sono già aderenti e mancipi. Ci sono gli scettici: ma per quanta sia la loro importanza, vorremo ridurre la storia della cultura alla storia dello scetticismo? Dice per altro il Benda, quasi a salvarsi da questi impicci, che la passione dominante *a cui gli scrittori* aderiscono finisce per viziare profondamente la poesia e la teoria. Errore di un intellettualista convinto, di un voltairiano perfetto: poichè se la poesia è veramente poesia, e la teoria è veramente teoria, esse vincono e dominano qualunque passione idealizzandola e obbiettivandola; e se a ciò non riescono, e la passione resta passione anche nel verso o nell'argomentazione, vuol dire che non siamo davanti ai veri *clercs*, ma ad uomini che si servono della penna per dare sfogo o incitamento alle passioni: il che evidentemente non si può proibire.

Il nodo del problema è un altro, che il Benda talora intravvede, ma sempre si lascia sfuggire. Il nodo sta nella libertà morale con cui lo scrittore, qualunque sia il genere dei suoi *rapporti spirituali con il tempo suo, pone* a sè stesso la responsabilità di prendere posizione nel mondo della pratica e conserva ed esercita con grande scrupolo la sua capacità di distinguere i valori dai fatti, l'universale dal particolare, la poesia e la filosofia dall'azione. Il che si traduce effettivamente nella possibilità di *reagire al volgo, di criticare le tendenze della* moltitudine, di correggere o di ribellarsi: ma non implica necessariamente che si debba «andar contro corrente». Di necessità è richiesta, invece, quell'indipendenza di giudizio che solo può dare il pensiero, e in cui si sviluppa la libertà spirituale. Ora è certo che questa indipendenza e questa libertà oggi tendono a svanire, e che il «chierico» muta troppo sovente atteggiamento e opinioni *per* il mutare del vento politico da una passione all'altra, Qui sta il tradimento, nell'aver mancato e nel mancare degli scrittori ai loro doveri verso sè stessi. I quali doveri si rispettano tanto tanto nel-

l'essere contrari quanto nell'essere favorevoli alle tendenze preponderanti nella vita, purchè si stia pro o contro per ragioni proprie e d'indole spirituale, in seguito a una libera e responsabile decisione. Se il critico francese avesse raggiunto una posizione di tal genere, la sua polemica sarebbe riuscita, io credo, più profonda e più tagliente.

Questa insufficienza del Benda rispetto al suo problema appare ancora più netta quando egli si volge a studiare le cause del fenomeno da lui studiato. Prima, se non primissima, causa è che il mondo moderno ha fatto dello scrittore un cittadino, sottoposto a tutto il complesso dei doveri sociali, e lo ha costretto alla lotta per la vita. Ne viene, di conseguenza, un naturale e abbastanza sincero attaccamento dell'uomo di lettere per la sua nazione e per la sua classe, cioè per le loro passioni. In secondo luogo possono molto nella determinazione del suo modo di vedere e di agire l'ambizione di avere anche lui un posto nel mondo e un'azione politica, la necessità di accordarsi con i gusti e le esigenze della collettività (o meglio delle classi dominatrici) per agevolare e rendere più rapida la propria ascesa verso la gloria, infine la formazione di una borghesia dei letterati o, se si vuole, l'assimilazione dei letterati da parte della borghesia. Ragioni di natura più intrinseca sarebbero la crescente propensione degli scrittori verso un caratteristico *romanticisme* consistente nella preferenza per ciò che può far colpo, effetto, impressione sulla massa dei lettori; il diminuito amore e interesse per la cultura classica, grande educatrice dell'intelligenza critica e di un sano senso della misura; da ultimo, il sostituirsi dell'amore per le *sensazioni nuove* e del culto estetizzante della sensibilità allo spirito critico e al culto dell'intelletto. Fatti, senza dubbio, che corrispondono a una realtà storica effettiva (se pure per alcuno di essi si potrebbero fare evidenti riserve); ma nessuno dei quali, dato appunto il loro carattere «storico» e cioè, in un certo senso, ineluttabile, può dare una spiegazione di quello che è invece un problema tutto morale e di libera responsabilità.

Quel che più è curioso, il Benda non conclude con una definitiva protesta contro la china pericolosa che così ha preso il mondo intellettuale, e con un richiamo vigoroso di questo mondo ai suoi maggiori doveri: bensì con una visione apocalittica delle magnifiche e progressive sorti di un'umanità intensamente organizzata e potenziata dalle sue grandi passioni, che la porteranno a compiere fatti così straordinari da rendere trascurabile il valore del sacrificio di Socrate e di Gesù. Non si riesce a capire come una conclusione di questo genere possa accordarsi con la tesi della «trahison des clercs». O forse essa contiene una nascosta ironia *che non riusciamo a penetrare*. Noi, più pessimisti, riteniamo sempre più grave il pericolo che minaccia nel secolo nostro la vita stessa dell'intelligenza e della critica: ma poichè anche pensiamo che il pericolo non interessi soltanto le sorti degli scrittori, ricaviamo dal nostro pessimismo un più valido richiamo alle leggi e ai doveri della cultura.

SANTINO CARAMELLA.

Neoclassicismo romantico

VINCENZO GERACE. - *La tradizione e la moderna barbarie*. - Prose critiche e filosofiche. - Foligno, Campitelli, 1927.

I segni d'una polemica anticrociana, tanto più acre e testarda quanto meno ricca d'argomenti solidi e decisivi, sì fan di giorno in giorno più frequenti. E come non è possibile vedere in essi il principio, anzi neppure il presagio, di un rinnovamento e progresso delle dottrine estetiche, così anche d'altra parte sarebbe errato giudicarli solo come il risultato d'una insofferenza più o men diffusa verso certi modi di critica teorizzante e sommaria, la quale, pur essendo piuttosto de' discepoli che del Maestro, si suol chiamare così all'ingrosso crociana. Questa reazione contro i dottrinari inesperti degli uomini di gusto sensibile e raffinato, c'è anche, o meno c'è stata, in altri tempi: ai tempi di Serra, per esempio. Ma non è essa soltanto oggi, anzi non è essa quasi per nulla, ad ispirare i fervori polemici, le improvvisate ideologie, i programmi risonanti d'un fragile e caduco clangore.

Più spesso è facile riconoscere in queste avvisaglie qualcosa di già superato e di vecchio, richiamato ad effimera vita dall'ardore confusionario dei dilettanti. Vero è che molti, nonchè procedere innanzi e porre nuovi e più alti problemi, non son riusciti ancora ad impossessarsi in modo pieno e definitivo neppur di quelli posti già e risolti dal Croce.

O ne hanno accolto soltanto in parte i principii, accanto ad altri più vecchi e contrastanti, e non hanno potuto mai più ristabilire un equilibrio qualsiasi nella loro mente sconvolta. Ovvero, come è il caso dei più, son rimasti tuttora alla prima *Estetica*, incapaci di tener dietro al pensiero attivo e progrediente del Maestro, e hanno inteso quasi semplici sviluppi o corollari d'un sistema già compiuto in sè ed immutabile quei *Nuovi saggi estetici*, nei quali in realtà quel sistema vien superato e forse in qualche modo negato (se non altro nella sua astrattezza appunto sistematica) e nuove vie sono aperte all'indagine speculativa.

Accade così talora che, per un malinteso amore del nuovo e una ben naturale insofferenza d'un insegnamento alto e difficile e severo, si accolgano con segni di giubilo certe diatribe anticrociane, nelle quali la persona accorta non fatica a discernere i cadaveri spolpati di vecchi sistemi, rivestiti e camuffati secondo l'ultimo figurino della moda. E si pensi, per fare un esempio, al chiasso festoso, onde fu salutata al suo apparire da' nostri letterati una smilza e timida prefazioncella dell'Ojetti, nella quale alcuni credettero di veder senz'altro gli albori d'un'età nuova e, chissà, più facile.

Così anche oggi, da parte di certi valentuomini del nostro mondo letterario, s'è fatta a queste prose critiche e filosofiche del Gerace una accoglienza festante, troppo superiore ai meriti di esse. I quali però non vogliam dire già che manchino del tutto.

E' certo per esempio che il Gerace non è mosso a queste discussioni da uno spirito di vanità o dal bisogno di difendere una cultura già fatta o comunque superficiale. Chè anzi non è difficile sentir nelle sue pagine gli echi d'un tormento lungo e laborioso. E persino quel calore rozzo e scortese ch'egli porta in queste dispute teoriche, di solito così caute e gentili, in apparenza almeno, ci pare un buon segno della sua innocenza ed ingenuità.

Occorre riconoscere inoltre che il Gerace ha sentito intensamente i problemi che più gli stanno a cuore, che son poi quelli, davvero fondamentali ed attualissimi, dei rapporti intercedenti fra l'arte in quanto forma pura e il contenuto intellettuale e morale che riceve da essa la sua espressione, fra la poesia e la cultura del poeta, fra l'estetica e l'etica, e inoltre, in un secondo tempo, della possibilità di rispettare e riassorbire, sia pure in forma nuova e moderna, i vecchi e sempre rinascenti schemi della poetica classica: imitazione, retorica, problema della lingua, stile. A questo proposito anzi il Gerace ha scritto pagine intelligenti ed argute, che attestano, oltrechè una lettura attenta e proficua del Croce, anche l'alta coscienza ch'egli possiede dell'arte sua. E là dove egli insiste su «quella indefinibile, ma realissima cosa, che è la serena e luminosa consapevolezza o sorveglianza che lo spirito ha de' suoi fini e de' suoi moti, pur durante l'oscuro e travaglioso processo creativo dell'arte», oppure dove indica perspicuamente i limiti entro i quali può anche oggi accogliersi e riuscire utilissima l'imitazione dei classici, ovvero offre una definizione sia pure provvisoria e non filosofica del concetto di stile, o ancora difende l'onesta retorica degli antichi scrittori, o sottilmente discute, servendosi di ragioni per altro desunte tutte dal Croce, la teoria estetica del Tilgher fondata sul concetto dell'originalità: credo che ben pochi, oggi, vorranno rifiutargli il loro consenso.

E veramente fin qui, pur tra osservazioni acute e ragionate non senza eloquenza, non v'è proprio nulla di strano nè di nuovo. Il Gerace riecheggia quell'ansia, ancora un poco generica, verso un'arte classica di spiriti e di forme, che è oggi per dir così nel cuore di tutti.

Senonchè poi egli s'avventura per strade più difficili e malfide, e si sforza di presentare deduzione filosofiche originali e profonde. Ma qui, su di un terreno che non è il suo, egli si muove alquanto a disagio: non diremo come l'uomo di villa tra gli splendori aurei ed incantati d'un ricco palazzo, ma — se più gli piace — come un gran signore inesperto tra gli strumenti misteriosi e fragili d'un gabinetto scientifico. Il suo cammino è pieno d'incertezze e d'errori, ch'è troppo facile, ed anche inutile, rilevare. Ogni studioso di cose filosofiche sa, per esempio, che il Croce non s'è mai sognato di descrivere il momento spirituale dell'arte come assoluta immediatezza o naturalità, chè altrimenti essa sarebbe stata per sè anteriore ed estranea alla vita dello spirito, della quale invece è aspetto primo ed eterno: e pertanto la paura messa innanzi dal Gerace che, «posta questa naturalità dell'arte, non c'è modo di giungere alla sua, altrettanto reale ed indubitabile, eticità», non ha ragion d'esistere, poggiando su di un falso intendimento della dottrina crociana. Allo stesso modo è affatto arbitrario incolpare Croce e la sua estetica delle vie seguite dall'arte e dalla poesia italiane contemporanee, e trovare nella teoria dell'intuizione l'origine del frammentarismo decadente e futurista: quando invece Croce ha sempre e con cautela fissato i limiti che l'ispirazione poetica incontra nella tradizione letteraria e linguistica, sia pure per superarli, ed ha quindi posto primo le basi d'ogni critica di quelle risonanze estreme del romanticismo italiano ed europeo. Nè Croce poi ha mai voluto mettere fra l'intelletto e l'arte quell'abisso orrendo ed incolmabile che il Gerace par credere. E non sarebbe difficile anzi dimostrare che quando il nostro autore s'atteggia a paladino dell'importanza dell'elemento cosciente e razionale nella poesia, egli non fa che riecheggiar inconsapevolmente gli insegnamenti più chiari ed espressi del maestro napoletano, per il quale l'arte è appunto razionalità. Queste ed altre cose semplici ed ovvie si potrebbero contrapporre alle violente e rudi argomentazioni del Gerace, volendo rimanere nel campo della pura filosofia. Cosicchè alla fine la «disperata tragedia» del poeta contemporaneo non resta dall'apparirci alquanto comica: perciò che essa è, se mai, tragedia di un individuo solo, il Gerace, e non si capisce bene come possa incorrere in errore così grave e grossolano chi ha saputo chiaramente indicarne il pericolo.

Ma non in questo punto di vista astrattamente filosofico vorremmo insistere, e neppur molto ci attrae la passione polemica del nostro autore, così pesante e scoperta. Piuttosto è nostra intenzione esaminare quest'opera come quello che essa è di fatto, vogliam dire un documento, fra i molti, dello spirito letterario dei nostri tempi. E a questo proposito vorremmo additare la profonda, se pur ascosa, contraddizione, che percorre viziandole tutte queste pagine e che merita d'esser rilevata, in quanto essa non è del Gerace soltanto bensì di molti uomini e tendenze della nostra letteratura contemporanea.

Infatti a tutta prima il Gerace si mostra paladino della tradizione letteraria da restaurare, intesa come un insieme di valori puramente formali o retorici o addirittura linguistici e per questo lato ogni lettore non avrà difficoltà a riconnettere i propositi di lui a quelli di parecchi movimenti d'avanguardia a tutti noti. Propositi in parte giustissimi, quando di essi si faccia un uso tutto pratico, o anche polemico, contro i futuristi e crepuscolari e lirici puri, ma per altro verso affatto insufficienti nel campo teorico. Chè se poi, oltre ad un'esaltazione e difesa del Leopardi e ad un elogio eloquente della prosa aulica del nostro Cinquecento, quei principii neoclassici non giungono ad ispirare al Gerace se non questa sua nuova prosa, imitata sì, e con quanta fatica forse, da quella degli scrittori del maggior secolo, ma come appesantita, ahimè, da tante forme ridondanti prolisse gonfie ridevolmente solenni di stile pretto meridionale: allora, quei principii noi siam tentati di considerarli, non pure inutili, bensì addirittura deleteri.

Senonchè il Gerace, che ha come abbiam visto ambizioni filosofiche, non s'accontenta di siffatti propositi meramente esterni e pratici, e vuol fondare il suo classicismo su basi teoriche più salde. Ma, non avendo compreso la dottrina di Croce e credendo di poter vedere nell'Estetica di quello preparati e legittimati tutti i modi della moderna decadenza e odiando la definizione della poesia come pura forma, cerca la salvezza in un concetto, che anche a lui appare del resto incertissimo, in una specie di adeguazione cioè della forma non ad un contenuto qualsiasi, bensì ad uno determinato, che potremo definire, fra gli altri, più ricco, alto, profondo o come altrimenti si voglia. Siam ritornati insomma, in altre parole, ad un'assai vecchia confusione dell'arte con la scienza e la filosofia. E invero quando sentiamo il Gerace parlare in tono profetico di «quell'indistinto divino d'ogni facoltà, che è l'espressione dello spirito nella sua realtà più profonda» ci par di vedere d'ogni lato riaffacciarsi i nostri buoni padri romantici. E che cosa diremo poi leggendo, fra molte altre simili, frasi come la seguente: «E questa rivelazione dello Spirito a se stesso, come inscindibile Totalità e Unità, che cosa è se non l'atto dello stesso Pensiero che apprende sè non l'oggetto e a se stesso si rappresenta: se non la stessa Filosofia in quanto è, a un tempo e nell'identico atto, Poesia!».

Mio Dio! certe maniere urbane e sostenute, faticosamente apprese da' nostri classici, ci avevano a tutta prima impedito di riconoscere appieno il nostro personaggio, ma qui la malattia caratteristica di certa gente meridionale, rivolta tutta alle ricerche metafisiche, o meglio a quel che di più vuoto e gonfio e retorico si incontra persino negli studi di filosofia, appare in piena luce, scoperta.

Chi vuol persuadersi di questa diagnosi, a proposito del Gerace, può andare a leggere le patetiche *confessioni d'un reazionario* ai principii della moderna filosofia posto in fine al volume, o anche, armandosi d'un certo coraggio, la *Storia ideale dell'Io con particolare riguardo alla natività e alla natura dell'arte*. Nella quale troverà un primo momento della tesi, e un secondo dell'antitesi, e poi naturalmente un terzo della sintesi, quindi una serie di riprove: psicologica, filologica, logica, etica; e infine, se Dio vuole, un epilogo: il tutto espresso in quel bello stile turgido nebuloso e solenne, caro a certi vecchi buoni hegeliani di scuola napoletana, cui tutti fanno tanto di cappello alla lontana, ma nessuno ha più il coraggio di leggere.

Fuor d'ogni scherzo, è ben certo che l'intellettualismo estetico hegeliano e romantico ritorna nei solenni paludamenti di questo difensore delle tradizioni classiche ed italiche. Questa semplice osservazione sarebbe bastata sola a demolire tutta l'impalcatura del novello fragile classicismo. E infatti una chiara consapevolezza ed un vero rispetto della tradizione letteraria non posson trovare il loro fondamento in siffatte sublimi confusioni delle diverse attività spirituali, bensì piuttosto in una chiara distinzione e definizione della poesia, e in una determinazione precisa dei rapporti fra la critica, le lettere e le arti. Il che è quanto dire che, pur lasciando impregiudicato il futuro, noi non sapremmo per ora trovare, ai nostri fermi propositi di classicismo, fondamento più nobile e saldo che non sia la dottrina e la pratica del Croce.

NATALINO SAPEGNO.

Ottimismo e autoincensamento

Gli scrittori del Baretti, *dunque, insieme a Benedetto Croce, agli scrittori di* Pietre, *a Giuseppe Sciortino, autore di «Esperienze antidannunziane», sarebbero, secondo Malaparte, i rappresentanti di un pericoloso pessimismo, singolarmente contrastante con l'ottimismo, che è nei migliori dell'età nostra e che li riempie di fiducia nell'opera propria passata e futura. Dobbiamo dunque alla* Difesa dell'ottimismo *opporre la nostra* Difesa del pessimismo. *L'una può essere così legittima come l'altra: poichè e pessimismo ed ottimismo possono egualmente essere sproni efficaci all'operare ed egualmente sottili insidiatori e consiglieri di inerzia; qualcuno soltanto potrebbe osservare che più pericoloso è forse per questo rispetto il paffuto e sorridente ottimismo, il quale sotto la sua placida e sana apparenza meglio nasconde il male che pure reca con sè. La scelta dell'uno o dell'altro come guida può dipendere soltanto dai temperamenti o dai gusti: forse chi fa professione di critico, come gli scrittori del* Baretti, *propenderà maggiormente verso un cauteloso pessimismo, e chi invece si professa creatore propenderà più facilmente verso il suo contrario.*

Ma non crediamo di dover portare la questione su quei termini, così solenni: il contrasto, se vi è, è riducibile a termini più modesti, a termini di costume, di educazione, o, se a Malaparte piace, di tradizione. Vi è infatti nei più dei letterati d'oggi una tale abitudine di autoincensamento, una tale soddisfazione per la grandezza letteraria della patria (che s'intende, è tutt'una cosa con la propria grandezza), che non resta a chi voglia serbare la propria indipendenza di giudizio se non opporre una naturale diffidenza. Quando gli autori di qualche pagina più o meno felice si abbandonarono a tanto rumoroso entusiasmo? Quando di una semi-idea, balenata un istante al loro cervello, la Controriforma ad esempio, o Strapaese o Stracittà, fecero un così clamoroso vessillo? Il Baretti *di fronte a un popolo di scrittori «pieno di tante fortune», così beatamente soddisfatto di sè, è costretto a chiedersi se tanta fretta nel lodare l'opera propria (poichè è evidente che quando questi scrittori parlano dell'Italia, pensano sopratutto a sè stessi) non venga dalla preoccupazione segreta, che di essa ben poco potranno dire gli uomini che verranno, se l'elogio così rumoroso del nostro tempo non miri a supplire quanto di esso non diranno le età avvenire. La stessa fiducia, insomma che tanto piace a Malaparte, così ostentata, ci fa inclinare, se vogliamo usare i suoi termini, più verso il pessimismo che verso l'ottimismo, nel giudizio che formiamo intorno all'odierna letteratura: e tale giudizio ci conferma, non tanto la scarsità di opere veramente belle e significative, quanto la serietà con cui sono accolti i più poveri e vacui movimenti di idee o di pseudo-idee, i più modesti esercizi di scrittori novizi. Gli stessi elogi rumorosi del tempo nostro ci inducono a riflettere su quanto ancora manca ai lettori e agli scrittori d'Italia, a constatare il troppo forte contrasto tra quelle grandi parole e la realtà letteraria di oggi: tra i più anziani, sopravvissuti al meglio dell'opera propria e i giovanissmi, che non possono dare se non buone speranze, quanti hanno dato qualcosa di veramente notevole nel campo dell'arte, della critica, della storia?*

Ma più ancora ci rende pensosi il fatto che quegli elogi contrastano stranamente col tono degli scritti, che accompagnarono in altri tempi le più grandi fioriture delle lettere italiane; non tanto nei più recenti anni trascorsi, di cui parla Malaparte, quanto in tempi ben più remoti, fu proprio degli italiani il giudizio severo, fino quasi all'ingiustizia, di sè medesimi: nè forse gli italiani furono mai tanto grandi come quando giudicarono sè stessi e le cose loro con tono più vicino al pessimismo che all'ottimismo. Rilegga Malaparte la Frusta Letteraria, *il* Caffè, *il* Conciliatore, *e i giudizi non indulgenti sugli scrittori e sui lettori di quei tempi: rilegga l'*Orazione inaugurale *di Ugo Foscolo e le domande incalzanti sulle troppe deficienze della letteratura italiana. Eppure la età compresa entro le date di quei giornali fu una delle più grandi e certo la più europea della letteratura nostra; nè soltanto si videro nello spazio di pochi decenni capolavori insigni, ma una folla di scrittori minori, ma un interessamento per la letteratura e gli studi, certo non ostacolato, ma favorito dal «pessimismo» degli scrittori di quei giornali.*

Senonchè, il pessimismo e l'ottimismo, il Baretti e Giuseppe Sciortino sono stati per Malaparte soltanto un pretesto per sfogare l'ardore suo combattivo, che da un pezzo cerca contro questo o quell'avversario uno sfogo senza mai poterlo trovare completo, anche se, come è per il caso nostro, egli usa verso l'avversario modi cortesi, di cui gli siamo grati. Ma il bravo Curzio, e i lettori se ne sono accorti, ha bisogno di un avversario e non riesce a trovarlo intorno a sè; e questa mancanza di avversari di cui soffre uno spirito pugnace come il suo non è forse un indizio delle condizioni non troppo felici delle lettere nostre?

IL BARETTI.

Panorama della letteratura, dell'arte e della critica d'oggi

1. - La malattia del cerebralismo

Il carattere prevalente dell'arte di oggi è — come sempre nelle età povere di fantasia e ricche di pensiero — il cerebralismo. Pittori, scultori, poeti, romanzieri, più consci che nel passato delle esigenze dell'arte, attenti a ciò che si fa all'estero, pronti ad afferrare a volo ogni venticello che dia speranza di rinnovar l'aria, incerti tra il vecchio e i lnuovo, discutono più che non lavorino e, anzichè dipingere o scolpire o far versi, fanno delle teorie, o meglio delle polemiche, coi colori, coi marmi, con i metri. Sopratutto, anzichè abbandonarsi liberamente alla naturale disposizione dell'animo, vanno cercando ciò che possa apparire nuovo ed originale, dimentichi che la vera originalità consiste nel raggiungimento della vera arte.

Questo concettualismo, unito alla smania del nuovo, è la caratteristica di tutti i periodi di decadenza. Trionfa nella letteratura alessandrina, si ritrova in quella romana del basso impero, torna fuori nel tardo Rinascimento, raggiunge tipiche manifestazioni nell'età barocca. Il segno di riconoscimento è il prevalere delle abilità formali sul contenuto: la veste sfarzosa che ricopre la miseria di un corpo in consunzione. Manca l'uomo, l'umanità. Tutto cervello e niente cuore. In questo senso, sarebbe giustificato pienamente un odierno ritorno dell'arte accademica; perchè è proprio lo spirito accademico, nel suo significato di superficiale abilità, quello che vorrebbe dominare oggi, con gran gioia dei barbassori.

La prosa arcicruschevole delle *cicalate letterarie*, in cui si compiacevano i contemporanei, e più i discendenti, del Berni e del Lasca, è tornata in onore. In quello stile è stata scritta recentemente la famosa lettera dannunziana al Coppedè; in quello stile è tutto il *Soliloquio sulla poesia* che precede le ultime liriche di Giovanni Papini; in quello stile — benchè più popolaresco — polemizzano in prosa e in versi Malaparte, Maccari e tutti i sedicenti «Strapaesani». Sull'imitazione dei berneschi del Cinquecento il Baldini ha creato, qualsisia, la sua fama. E pazienza, quando quello stile è usato con nerbo, o almeno con garbo; ma il male è che, piano piano, tutto il gregge delle pecore comincia a belare in quel modo, con una uniformità straziante. E qualcuno, dentro certe prosette cachettiche e cincischiate, vorrebbe trovarci il tragico sillogizzare del Leopardi!... Lasciamo andare.

2. - Da Carducci al Dadaismo

Di questo cerebralissimo non è difficile trovare l'origine nella letteratura della generazione passata. Il Carducci, uomo tutto sangue e muscoli, d'idee semplici ma fortemente vissute, chiude il periodo del movimento artistico-umano di carattere nazionale; subito dopo di lui il Pascoli, il Fogazzaro e il D'Annunzio aprono la via alla decadenza, ponendo i germi della duplice malattia che esploderà nel primo quarto del nuovo secolo. Il Pascoli col suo concettismo che spesso gli offusca la freschezza dell'ispirazione; il Fogazzaro passando dalla serenità di un verismo manzonianamente saporito alle complicazioni d'un erotico misticismo; il D'Annunzio col retorico amore della bella forma, che ha del barocco non solo nello sfarzo coloristico, ma anche nel motivo sensuale e nell'evidente ambizione di suscitare nel lettore, secentescamente, la «maraviglia».

Il pacifismo neghittoso dei primi anni del secolo accelera il processo di decomposizione facendo svanire ogni entusiasmo e afflosciando gli animi in un'amara e ironica rinuncia ad ogni ideale. La generazione dei Corazzini e del Gozzano, benchè giovane d'anni, è vecchia nell'animo e non crede più a nulla. Sazi di tutto perchè esperti di tutto, assai più colti di quel che non vogliono far credere (ormai i letterati italiani hanno una esperienza addirittura europea), bamboleggiano o «analfabeteggiano» per scherzo, per ingannare l'attesa della fine; e non hanno neppure la forza di piangere liberamente, chè se le lacrime escono, le ribevono in fretta, come vergognosi. E' un dramma, ma così grigio e nascosto, e così presto seguito dalla rinuncia, che quasi non appare.

Più visibile e movimentata, invece, è la lotta che la saturazione culturale e la mancanza di fede suscitano nell'animo di alcuni superstiti della vecchia generazione (Pirandello e Panzini, ad esempio), che in giovinezza vissero nel meriggio carducciano, fratelli di poco minori del Pascoli e del D'Annunzio. Anche qui una grande scontentezza, anche qui il cervello che la lotta col cuore, la letteratura con la vita, e forte il contrasto che essi vedono tra la grandezza della realtà sognata e la meschinità del vero. Ma non ha luogo la rinuncia. Pirandello, giovandosi delle nuove conquiste filosofiche, ha finito col negare la realtà esterna, ed in certo modo ha composto il dissidio col dedicarsi allo studio di esso; quanto al Panzini, egli in fondo si compiacerà del contrasto tra sogno e realtà, tra letteratura e vita, tra senso e ragione, e farà di tutto per impedire che si componga.

In ogni modo, Panzini e Pirandello segnano il trapasso dell'arte umana al puro cerebralismo, e nei loro momenti migliori questo è soverchiato da quella; dopo di essi verrà (non importa se le date sembrano non corrispondere con esattezza a questa successione) la generazione degli scrittori decisamente cerebrali, nemici dichiarati dell'*humanitas*, che dall'esaltazione della pura logica giungono al «delirio logico» e al *dadaismo*.

3. - Tutti bravi *(a parole)*

Ognuno, oggi, sa benissimo che cosa l'arte sia e che cosa bisognerebbe fare; quasi tutti, anzi, affermano di averla già raggiunta, o di avere nel cassetto il capolavoro. Se non lo dicono loro, se lo fanno dire dagli amici, con un mutuo incensamento che è una meraviglia di organizzazione. A leggere le terze pagine, son tutti cuochi sopraffini, che han pronto il loro bravo pasticcio di lepre; ma è un pasticcio di lepre senza lepre, come abbiamo sentito dire benissimo da qualcuno. E se veramente avete questo capolavoro nel cassetto, tiratelo fuori una buona volta, e date qua, che lo soppesiamo onestamente! Discorrere, promettere, piroléttare, è inutile: *hic Rhodus, hic salta!* Qualcuno di voi ha dicostrato di sapere scrivere una pagina, una mezza pagina, due pagine. Benissimo: ma non basta, per creare una fama. Qualcun altro sforna due volumi all'anno: ma è il solito vino, sempre più annacquato, e perciò scipito. Letteratura «a tipo commerciale, manipolata non per risolvere problemi artistici, ma per risolvere il problema economico; non il problema della fama, ma quello della... fame».

Chi scrive così è un critico notissimo e giustamente apprezzato; ma sebbene sia uno di quelli che hanno meno riguardi, ce lo scrive in una lettera privata e riservata. E tutti, più o meno, affermano questo; ma a quattr'occhi, fra amici, dove ognuno dice corna degli altri, dopo averne scritto mirabilia sui giornali. E chi, preoccupandosi sinceramente della situazione, non resiste all'impulso di additare il pericolo, si limita a parlare genericamente, per non urtare suscettibilità pericolose, come avveniva per la satira in certi tempi di servitù. Ma le lamentele saranno inutili, finchè non si avrà il coraggio di fare i nomi; il che, dopo un primo periodo di scombussolamento, sarà un bene per tutti, o almeno per i migliori.

Si ricordi a questo proposito la polemica sul la critica, messa su con sforzo dalla *Fiera letteraria*. Non diede quei risultati che avrebbe potuto, perchè tutti hanno con gran cura evitato di esemplificare: qualche nome, ma solo di quelli che si possono o si debbono lodare: e non troppi, per non far dispetto agli altri, agli esclusi... Con l'arguzia che lo distingue, Pietro Pancrazi ha rivelato benissimo, sulla stessa *Fiera letteraria*, questo fatto; e le sue parole dovrebbero far pensare: «I nomi no, non li dico... Tra quelli detti e quelli dimenticati, non vorrei svegliarmi stanotte coi vetri rotti!».

4. - Necessità di rinnovamento

Non per il gusto di infierire sui deboli noi insistiamo nel rilevare la decadenza. La rileviamo anzi, perchè siamo convinti che è già un segno di rigenerazione l'accorgersi d'essere caduti in basso, e perchè vediamo delinearsi un prossimo ritorno alla sanità spirituale nell'arte.

I giovani scrittori d'oggi dovrebbero anzi ringraziare Iddio d'averli fatti vivere in un momento come questo, in cui tutto fa sperare nella possibilità di un completo rinnovamento artistico. Per quanto la vecchia letteratura, che sta tirando più o meno allegramente le cuoia, si sforzi di apparire robusta, ricorrendo alle chiassose stranezze, essa dimostra ogni giorno, la propria incapacità di contrastare il passo ad una nuova arte, sana e rigogliosa, che dovrà sorgere in sua vece.

E' facile dimostrare ome il ciclo delle generazioni artistiche appaia ormai chiuso, e come oggi gli animi siano preparati all'avvento di un'arte vera, cioè sgombra da ogni *fumisterie*, da ogni incrostazione cerebrale e pratica.

5. - La Letteratura

Gli ultimi trent'anni del secolo passato segnano il trionfo del verismo, giusta reazione alla bassa arte romantica, tutta sentimentalismo convenzionale, tutta falsa e stucchevole idealizzazione della vita. Un movimento così spontaneo e sincero, in accordo col fervore scientifico della sua età, aveva tutti i requisiti per produrre dei capolavori, e li produsse di fatti (basta pensare ai *Malavoglia* del Verga): ma anch'esso aveva in sè i germi della dissoluzione. Prima di tutto si prestava a far credere che l'arte sia una semplice riproduzione, una fotografia della realtà; ed in secondo luogo il verismo spinse l'ardore verso il reale ad una tale idolatria del solido, del tangibile, del positivo, da rendere inevitabile una reazione. In filosofia, contro il positivismo insorse nei primi anni del secolo il neo-idealismo, mettendo di nuovo in discussione tutte quelle che erano sembrate indistruttibili certezze; allo stesso modo, in letteratura, vi fu chi alla cieca fiducia nelle cose sostituì il dubbio sempre più profondo sul valore della realtà. Gli scrittori naturalisti dicevano: «E' così»; venne Pirandello, e disse con un sorriso: «Così è, se vi pare».

Il filosofismo letterario era favorito da una tendenza che si trovava già in molte opere veriste: la tendenza al ragionamento, alla discussione, alla tesi. Inaridite il sentimento, frenate il cuore, e si svilupperà per conseguenza il cervello: ed ecco i caratteri della nuova letteratura, prettamente cerebrale. Finchè il lavoro del cervello è accompagnato da un tormento interiore, com'è quello che vibra nelle novelle e nei drammi migliori del Pirandello, l'arte è salva; ma presso i seguaci degenererà in puro cerebralismo, cadendo nelle mille stranezze che l'intelligenza suggerisce facilmente.

Da questo lato, dunque, siamo in un vicolo cieco, e non c'è da fare altro che tornare indietro, se si vuol riacquistare la possibilità di andare oltre.

Ma la nostra letteratura non si muove tutta su queste linee; c'è senza dubbio un altro e ben diverso «filone artistico», tanto nel teatro quanto nella produzione narrativa (purtroppo, quella poetica da qualche tempo non ha importanza); anche questo, però, conduce allo stessissimo risultato: al bisogno di ritrovare l'equilibrio tra cuore e cervello, di rinfrescare le fonti inaridite del sentimento.

Basta volgere un'occhiata ai nostri scrittori dei passati venticinque anni, per accorgersi che, tra essi, alcuni proseguono le tradizioni romantiche e veriste, restando così senza alcuna efficacia nel movimento culturale, ed altri si mettono nella strada aperta dal D'Annunzio. Strada pingue e soleggiata, il cui eccesso di colori ed i cui atteggiamenti ultra raffinati trovano giustificazione nel bisogno di reagire alla bruta concezione verista della vita, creando con l'immaginazione una esistenza, più alta — da quella del superuomo; ma il dannunzianesimo fu causa certamente del morbo che ha colpito gran parte della letteratura e delle arti figurative del nuovo secolo: l'estetismo. Il quale ha assunto via via intonazioni di vario genere, dandoci la poesia decadente, la letteratura erotica e la recentissima letteratura misticheggiante; ma sotto le varie vesti non è difficile scoprire il peccato d'origine, tanto più che quei tre atteggiamenti si ritrovano precisamente nello stesso D'Annunzio. Molte delle opere di questi vent'anni, anche le più celebrate, sono un miscuglio di sterilità creativa: perchè l'arte vera non nasce che dai sentimenti vivi nel profondo della coscienza. E come possono sussistere contemporaneamente l'individualismo egocentrico del superuomo e la dedizione francescana, il razionalismo esasperato ed il fervore mistico, la sensualità e la purezza della fede? La conciliazione sarà apparente e superficiale: non impegna la coscienza, e perciò neanche la fantasia creatrice.

6. - Il Teatro

E' certo che il teatro cerebrale, il teatro del «*problema centrale*», è *finito*; il pubblico ne è saturo, e la reazione è imminente, anzi è addirittura iniziata. Il salto di Rosso di San Secondo da «Una cosa di carne» a «Tra vestiti che ballano», è significativo.

Noi ci spieghiamo perfettamente il trionfo di un teatro che in un certo senso rappresentava la distruzione del dramma romantico-verista, convenzionale nei sentimenti e di maniera nella tecnica, e la distruzione del quieto vivere borghese. Opere come «La maschera e il volto» o «Pensaci Giacomino» o «Il piacere dell'onestà», venute al pubblico dopo la scossa spirituale della grande guera, avevano tutti i diritti di essere, e tutti i requisiti per suscitare il più lieto grido di liberazione, poichè davano il segnale della rivolta contro una morale ipocrita e contro un'arte teatrale ormai inerte e fossilizzata.

Ma in ogni verità c'è il germe dell'errore e della dissoluzione. «La maschera e il volto», era, in fondo, una «trovata», si reggeva cioè soprattutto in grazia d'una situazione felicissimamente inventata, ma quasi impossibile da rinnovare. Neppure il Chiarelli, per quanto ci si sia sforzato, è riuscito ad immaginare altre situazioni altrettanto felici: donde l'inferiorità delle sue commedie successive, alcune delle quali, d'altronde, non cedono a quella per la vivacità tecnica e per l'acume intellettuale. Quanto a Pirandello, egli ha prodotto le sue opere migliori quando ha fissato in linee d'arte certi *personaggi posseduti da una loro idea fissa*, preoccupati sino alla follia dalla soluzione di un loro problema; in seguito egli ha preso maggior interesse alla mania che non al personaggio, si è fissato anche lui in quel problema, dandogli un'importanza sempre maggiore, sino a fare dei drammi che sono tutti problema. Così è passato dal compo dell'arte a quello del raziocinio: e appena il pubblico si sarà stancato di meditare con lui, le sue opere di questo genere cadranno nell'oblio, perchè ciò che si salva nell'ammirazione dei più è soltanto l'arte: resta l'inno del poeta, non il filosofema del pensatore.

Oggi — è inutile negarlo — si sente la stanchezza di questo teatro, che a furia di combattere la convenzionalità dei sentimenti umani è andato al di là di essi, e per vedere più chiaro nella vita si è allontanato dalla vita, fino a concepire gli uomini come fantocci e burattini. Non si può continuare indefinitamente ad interessarsi alle marionette: esse fanno ridere una volta, due, tre, ma poi annoiano e lasciano nell'animo l'insoddisfazione ed il gelo. La ragione dell'abile successo di tante commedie di oggi, che il pubblico applaude ma che non torna a sentire, è forse questa; che manca in esse la umanità, manca l'uomo vero, con le sue passioni reali, coi suoi odii e coi suoi amori.

Il teatro romantico e quello naturalistico avevano certo travisato queste passioni: il primo con una eccessiva idealizzazione della vita, con un sentimentalismo sdolcinato; il secondo aridamente e *spesso crudelmente compiacendosi* — per reazione — delle brutture della vita. Occorreva opporsi al loro manierismo, ma non distruggere anche ciò che indubbiamente quel teatro aveva di genuino: l'interessamento per la umanità. Disperdendo questo interessamento, si è caduti in una nuova meccanizzazione, si è passati da un eccesso ad un altro: dalla ipertrofia del cuore alla ipertrofia del cervello.

Il teatro che si appoggia sopra un rovesciamento dei valori, sopra una disumanizzazione della vita, è giunto oramai ad un estremo tale, che non può andar oltre, senza perdere ogni contatto con l'arte e senza provocare una sempre maggiore avversione del pubblico agli spettacoli di prosa. Può tutt'al più volgersi allo scherzo, cercar di placare gli spettatori inducendoli al riso, come ha fatto recentemente il Veneziani con la sua «Serenata al vento». Ma anche qui il bel gioco deve durare poco: e non si potrebbero tollerare molte altre commedie in cui la comicità non nascesse dalla vita, ma fosse tutta esterna, partisse, cioè dall'uso di versetti strampalati, di rime puerili, tipo «Vispa Teresa». Quali possibilità si offrono ad un genere di teatro che svuota i personaggi di ogni serietà, d'ogni contenuto, occupandoli soltanto in un continuo sbeffeggiamento di se stessi? Noi possiamo riconoscere nel Veneziani, nel Bontempelli, nel Solari, nel Bonelli e in altri campioni del teatro parodistico e «alogico», (compreso, magari, Aniante), molta intelligenza e qualche volta del buon gusto; ma è certo che essi stanno allegramente componendo nella bara — al suono del jazz-band di Bragaglia — il cadavere del nostro teatro di prosa, le cui sorti fingono di prendere tanto a cuore. Bellissimo funerale: non gli manca neanche lo sfarzo dei drappi, secondo la nuova moda pawlowiana: ma è sempre un funerale. E sotto tanta abbondanza di stoffe, di colori, di luci, di suoni, quel povero morticino pare anche più misero e risecchito.

Rinnovare? Ma con gli scherzi, sia pure intelligentissimi, si chiude, non si comincia. Essi sono il termine ultimo d'una decadenza, oltre la quale occorre spezzare il cerchio e tornare da capo.

Basta pensare che quando Carlo Goldoni, iniziò la sua riforma, il teatro era proprio al punto in cui si ritrova ora. Con la sua crociata a favore della commedia di carattere, che fosse specchio della vita, che *non guastasse* la natura, il Goldoni voleva proprio combattere la commedia-cabaletta, la commedia divenuta — com'egli dice — «veramente ridicola» il cui dialogo era una degenerazione di quello del melodramma.

Apriamo «Il teatro comico»: atto primo, scena XI. Il poeta Lelio si è presentato al capocomico Orazio, per offrirgli una sua commedia, parte a soggetto, parte scritta.

ORAZIO - Sentiamo il dialogo..
LELIO - «Dialogo primo: uomo e donna».
Uomo: Tu sorda più del vento
non odi il mio lamento
Donna: Olà, vammi lontano,
insolente qual mosca e qual tafano.
Uomo: Idolo mio diletto
abbiate compassione.....
ORAZIO: Andateli a cantar sul colascione!
LELIO:
Donna: Quanto più mi amate,
tanto più mi seccate.
Uomo: Barbaro cuore ingrato!
ORAZIO: Anch'io, signor poeta, son seccato!
LELIO:
Donna: Va pure amante insano,
già tu mi preghi invano!
Uomo: Sentimi, o donna, o dea...
ORAZIO: - Oh, mi hai fatto venire la diarea!
LELIO:
Donna: Fuggi, vola, sparisci!
Uomo: Fermati o cruda arpia!
ORAZIO: Vado via! Vado via!
LELIO: *Uomo*: Non far di me strapazzo!
ORAZIO: Signor poeta mio, voi siete pazzo!

Di tal genere, se non tale appunto (direbbe il Manzoni) è il dialogo della «Serenata al Vento», recentissimo prodotto del nostro teatro di prosa..... Parole non ci appulcro.

7 - Le arti figurative.

Se poi ci rivolgiamo alle arti figurative, il resultato della nostra indagine è identico: anche qui il trionfo del cerebralismo e della falsità spirituale. Da parecchi anni si è costretti ad uscire da ogni nuova mostra di pittura e

scultura — e sì che ne son fiorite anche troppe perfino nei paeselli sperduti tra i monti! — con un penoso senso di aridità e di gelo, per la assenza di calore, di schiettezza, di umanità piena e vera, a cui si è sostituita la falsa ingenuità, la stramberia a freddo, la religiosità mentita: in una parola, la più completa *fumisterie*.

Non vogliamo dire però che sia tutta malafede. Si tratta, anzi di fenomeni naturali, conseguenze di condizioni che si ritrovano sempre nei periodi di eccessivo lavorio intellettuale come quello che attraversiamo, quando la sensibilità è soffocata ed inaridita dal raziocinio. E non è difficile scorgere, in mezzo al marasma, i segni d'un ritrovamento dei sani valori, o per lo meno l'anelito verso di esso.

In fondo, anche il bluff, che ormai tutte le persone di buon senso vedono chiaramente nelle opere dei futuristi e di certi altri furbacchioni ben noti, può essere stato utile, come quando si rimescolano alla rinfusa le carte per poi metterle di nuovo in ordine e dar principio ad un'altra partita: può aver servito a rifare una verginità nel gusto del pubblico e degli artisti. E' vero che quella gente non vuol decidersi a smetterla (è più comodo e più facile far della polemica coi colori che dei bei quadri!) e poichè ha dalla sua gli strumenti dell'opinione pubblica, riesce ancora a tener duro e a ritardare il ritorno alla saggezza; ma ormai la misura è colma, mi pare: ed è sintomatico il fatto che Soffici, con la sensibilità... sismologica che lo distingue, sta gridando che bisogna tornare ai valori tradizionali, al «cammino diritto», ecc. ecc.

Insomma, per quanto i Prampolini, i Depero, i Carrà, i Viani, i Funi, i Socrate, i De Chirico e compagni attengano apparentemente i primi posti, noi crediamo in coscienza di poterli scartare, chè ormai non rappresentano più nulla, e ci fanno l'effetto di quegli arcadi in ritardo, i quali continuavano tranquillamente a bamboleggiare mentre c'erano un Parini e un Alfieri. Non che oggi si trovino davvero i Parini e gli Alfieri; ma potrebbe darsi che il loro avvento non fosse lontano; perchè ormai gli occhi si sono aperti, e la sazietà di tutti i cerebralismi che ci infestano comincia ad essere generale.

Intanto è certo che se il disorientamento artistico è grande, esso, non dà l'impressione della morte, ma della vita. E' un rimescolio pieno di fervore, ricco di energie, di ricerche, di tentativi, di aspirazioni. Qualcosa ne verrà fuori. Pochissimi gli artisti che restano tranquilli nelle vecchie posizioni, e sono se mai i meno giovani, quasi tutti gli altri cercano di rinnovare le proprie espressioni, qualcuno anche la propria sensibilità. E ciò che sopratutto fa sperare bene è che in molti si nota il desiderio di uscire dal frammento, di superare lo studio, di concludere. I giovanissimi cominciano addirittura dal quadro.

Il torto dei vari tentativi di rinnovamento è quello di essere incerti e parziali, di svolgersi cioè in diverse direzioni e di considerare un solo elemento, che ora è la forma ed ora il contenuto, mentre occorre giungere alla sintesi dei due valori, il grande artista essendo sempre colui che sa esprime in nuovi modi una sua nuova visione del mondo e della vita.

Per quel che riguarda la forma alcuni lo chiedono alla tavolozza il desiderato rinnovamento, andando alla caccia di accesi cromatismi, e di stranezze coloristiche; altri riprendono invece il culto del disegno che dal Dellacroixi in poi ha avuto così poca fortuna; ma i tentativi più numerosi si rivolgono naturalmente alla tecnica del dipingere. La levata di scudi contro l'impressionismo, il cui fallimento è stato proclamato da coloro stessi che l'avevano introdotto in Italia, ha spinto gli artisti alla ricerca di nuove vie. Si tratta sinora di tendenze assai diverse e non tutte ben chiare, ma che all'ingrosso si possono restringere a due: quella di un sintetismo squadrato, un po' cubista, di derivazione cézanniana, fors'anche fattoriana; e quella d'una pittura finitissima, miniata, a luce cruda, vitrea, irreale, e per così dire metafisica.

Unisce questi due gruppi — essendo, come abbiamo detto, la molla comune che li ha originati — il desiderio di liberarsi dall'impressionismo, il quale per far troppo conto della luce e dei colori ha finito col trascurare le masse e perdere la saldezza dei volumi. Ma l'impressionismo non vuol morire; e girando le sale delle maggiori esposizioni, italiane e straniere, si ha la sensazione che esso ritenga di non aver detto ancora le ultime parole, anzi di poterne dire sempre moltissime, riaccostandosi però alla tradizione e abbandonando le vuote girandole luministe.

In verità, una larga schiera di pittori — e non certo fra i meno noti e valenti, — senza abbandonare del tutto le vecchie maniere, cerca di comporle tra loro e conciliarle, conservando quel tanto di tecnica impressionista che può giovare alla immediatezza dell'espressione, e tornando a quel tanto di verismo, magari di accademia, che occorre perchè la visione non si sfaldi, anzi si componga in linee ed in masse ben solide. Bellissime cose produce questo *impressionismo disciplinato;* ma il suo valore è quasi solamente cromatico, poichè quanto ad ispirazioni esso non esce fuori da quelle che han fatto le spese dell'arte da trent'anni ad oggi. Dal lato d'un contenuto spirituale, tranne qualche vago sentimentalismo e qualche sovrapposizione letteraria, quale sentimento genuino affiora, se non la pura gioia del dipingere?

La nostra torturata generazione rifugge ormai dagli edonismi estetici e sente il bisogno di un'arte animata da un'alta spiritualità, irrobustita da una chiara coscienza morale.

Ebbene: questa aspirazione superiore, almeno come semplici intenzione, non si può negare ad altre tendenze pittoriche, che oltre a rinnovare la tecnica tendono alla ricerca di nuovi contenuti, di nuove emozioni spirituali. Quanto di moda e di decisione a freddo, vi è in questi tentativi? Molto, senza dubbio. Si tratta per ora di atteggiamenti volontari e cerebrali. Fra tante opere non ce n'è forse una che sembri frutto di necessità artistica, espressione diretta ed ingenua d'un temperamento. Quella che manca è l'individualità. Si ha l'impressione che, trovata una cifra nuova, ci si buttino sopra allegramente, a cuor leggero! e c'è da dubitare che, invece dell'aspirazione verso il ritrovamento di reali valori intuitivi, domini in molti la pura e semplice smania del nuovo e dello stupefacente, caratteristica di tutti i periodi di decadenza.

La pittura sintetica sembra svolgere verso un arcaismo mistico, il *precisismo* verso una visione popolaresca ingenua, che giunge sino al tipo Doganiere: in generale si può dire che esse segnano un ritorno complessivo verso il primitivismo.

Ma per giungere ad un'arte che sia degna di quella dei primitivi, vibrante di un senso di religiosità in cui si annulla ogni interesse terreno, occorre una purezza d'animo ed una umiltà che l'epoca attuale è ben lungi dal possedere. Che il misticismo si possa creare con un atto di volontà, per semplice desiderio, sia pure sincero e giustificato, è un grosso equivoco ,comune oggi a tutte le forme d'arte, a cominciare dalla letteratura. Gran bisogno, è vero, ci sarebbe di fede; ma non basta proclamarla perchè sussista realmente. Innanzi tutto, bisogna che si cancellino dalla coscienza contemporanea altre forme dominanti, che alla religiosità si intrecciano e che sono intimamente antitetiche all'entusiasmo mistico: come l'egotismo, l'affarismo, l'aridità di sentimento, la sensualità. Finchè ciò non avvenga, finchè non sia distrutta questa scandalosa falsità spirituale, essa non potrà produrre se non la più completa falsità estetica: la posa sostituita alla schietta ispirazione, la letteratura in luogo dell'arte.

8. - Il poeta nuovo

Da qualunque parte ci si volga, il cerchio è chiuso, e tutti sentono, che bisogna spezzarlo L'attesa messianica del nuovo poeta si fa di giorno in giorno più esasperante.

Il poeta nuovo verrà quando sarà finita la confusione dei sentimenti, la esasperazione delle idee, quando la sanità spirituale avrà fugato lo snobismo, e si sarà ritrovata la saggezza. Da questo ravvedimento non dobibamo essere lontani, perchè già grande è il fastidio dei vecchi idoli: e invece di tanta ricchezza sterile e vana, si sente il desiderio di un po' di semplicità, di un po' di freschezza, magari di ingenuità.

Ritorno all'Arcadia? Non crediamo che corra questo pericolo la nostra generazione, provata dalla guerra e dalle lotte politiche; essa ha imparato a prendere la vita sul serio e non si deciderà facilmente a bamboleggiare. Del resto, le esigenze per le quali, alla fine del Seicento, fu istituita la famosa Accademia ,erano giuste, sanissimi i propositi dei fondatori. E se il rimedio, lì per lì, fu peggiore del male, dopo qualche decennio sorse — e proprio dall'Arcadia — l'artista nuovo e vero che si attendeva: il Parini.

Bastò il «buon senso» del modesto abate perchè avesse inizio il Rinnovamento. Era la *pianta-uomo* — per dirla col De Sanctis — che rifioriva: quella pianta dai cui rami soltanto sboccia il fiore della poesia. Essa è oggi in assai tristi condizion: tutta rame secche e foglie morte: ma qualche fresca gemma annuncia che sta per riverdire, che l'arte ritrova la pienezza della vita, riacquista il senso della schietta umanità. Basta col rovesciamento dei valori e con le situazioni capovolte: i personaggi marionette hanno fatto il loro tempo, non interessano più. Quello che interessa gli uomini, che sempre li interesserà, sono i loro simili, quali appaiono veramente, con le loro passioni reali, coi loro odii e coi loro amori.

Non desideriamo — si badi — un ritorno al verismo. Gli scrittori (e con essi, del resto, tutti gli artisti) tornino a guardare la vita, ma non per fare una semplice copia della realtà. Essi debbono darci la loro *visione*, cioè il modo con cui l'umanità appare ai loro occhi attenti; e darcela semplicecemente: con immediatezza e con purità d'animo; l'arte non è che questo.

9. - La teoria vera

Tutte le teoriche sull'arte, sfrondate delle passioni pratiche, della contingenze storiche, e ridotte al loro nucleo estetico (se questo nucleo esiste, e non si tratta, invece, di costruzioni utilitarie, e camorristiche) coincidono fra loro. Coincidono infatti nella essenza teorica que'li che sono stati finora i tre movimenti artistici più vasti e più genuini: il *classicimo*, il *romanticismo* e il *verismo*.

Basta, per convincersene, osservare che i veri artisti, come un Manzoni e un Leopard,, furono e sono considerati classici e romantici nel tempo stesso, e che i seguaci dei vari movimenti hanno spesso fatto capo ad uguali maestri dell'antichità: Shakespeare era ammirato «dall'audace scuola boreale» quanto dai veristi; Omero è il creatore indiscusso, il nume tutelare, nella cui adorazione si trovano d'accordo i sacerdoti delle tre scuole anzi si può dire di tutte le scuole. «I grandi artisti delle grandi età — proclama il Carducci — sono tutt'insieme realisti e idealisti, popolari e classici, uomini del tempo loro e di tutti i tempi».

L'esame dei postulati estetici delle tre scuole, indipendentemente dalle loro partizioni storiche, non fa che confermare ciò che assicura il semplice buon senso. Che cosa volevano i seguaci dell'arte classica? La viva e perfetta rappresentazione del sentimento. E i romantici? Il sentimento vivo e sincero. I primi si preoccupavano, è vero, soprattutto della forma, i secondi soprattutto del contenuto; ma noi sappiamo che in arte forma e contenuto coicidono, che artistica è soltanto la loro unità, la loro sintesi. E perciò colui che procura di raggiungere la «forma artistica» si preoccupa al tempo stesso, sia pure inconsciamente, di raggiungere il «contenuto artistico»; e viceversa. Ciascuna delle due scuole affrontava l'arte da uno dei due punti di vista: il classicismo come forma, il romanticismo come contenuto; ma ciò (quando si tratti di veri prodotti e non di tentativi mal riusciti) è indifferente perchè non vi può essere un sentimento non espresso, o una vuota espressione. Volere la vivezza della forma significa volere nello stesso tempo la vivezza del contenuto; e l'artista che anela alla passione genuina, anela per forza di cose alla genuina espressione.

Meno evidente è l'identità tra romanticismo e verismo, perchè i due termini sono ancora ricchi, per noi, del loro significato storico, che è di opposizione reciproca. Il verismo sorse infatti col programma di combattere la degenerazione romantica. Ma si badi: la «degenerazione» romantica, cioè il falso romanticismo; e nessun verista in buona fede si sarebbe sognato di scagliarsi contro un Manzoni o un Leopardi: anzi, Adriano Cecioni, uno dei capi più autorevoli della nuova scuola, riconosceva che la paternità della dottrina verista spettava al Recanatese, il quale in una lettera del 30 maggio 1817 al Giordani esprimeva idee che erano «precisamente quelle dei pittori macchiaioli»; e sono note le relazioni che col movimento artistico antiaccademico dell'Italia meridionale ebbe la rinnovazione dei criteri estetici generali promossa dal romantico De Sanctis., Io stesso ho dimostrato in un mio libro che il credo dei veristi rientra del tutto nel grande alveo dell'idealismo moderno, da cui uscirono le dottrine romantiche; come del resto assicura il fatto che i veristi erano d'accordo teoricamente e praticamente col romanticismo nel respingere tutto il formalismo accademico; la divisione dell'arte in «generi», la teoria della «forma ornata», quella dei «limiti delle arti».

In conclusione, classicismo, romanticismo, realismo, presi nella loro vita e vera essenza, coincidono, benchè siano appartentemente antitetici; e tutt'e tre possono condurre, chi li intenda e li applichi rettamente, all'arte vera.

10. - Identità delle teorie

Nessuna meraviglia. Il fenomeno della creazione artistica è unico, e non possono esistere su di esso teorie che si contraddicano tra loro, a meno che non si tratti, di false teorie, di arbitrarie aggregazioni di idee, o di aggruppamenti volontari, a scopi pratici, come sono stati e sono molti dei così detti movimenti artistici, in Italia e fuori. Quel che di vivo ha ciascuna teoria deve per forza risultare uguale, in sostanza. E se gli uomini non fossero spinti continuamente dalla smania di mutare le loro idee — diciamo meglio, di rinnovare continuamente le proprie illusioni — noi non dovremmo sentire il bisogno di andare in cerca di altre teorie, dopo aver riconosciuto la vitalità e la ricchezza di quelle tre. Le verità particolari che potessero affermare, si trovano già nel classicismo, nel romanticismo, nel realismo; rientrano come essi nel carattere generale dell'arte.

E' sembrata, ad esempio, una grande scoperta quella del teatro «intimista» o «del silenzio», nel quale i personaggi rivelano i propri sentimenti con espressivi silenzi, o pronunciando addirittura frasi che apparentemente non hanno con essi alcuna relazione. Ma non è forse questo un aspetto della verità che l'espressione è intimamente connessa con la intuizione, per cui i nostri più risposti pensieri, quelli che la anima pudica formula nel suo segreto, non possono tradursi in vanitose e spedite parole? E come questa teoria non si adatta a tutti i temperamenti, nè a tutte le circostanze della vita (potendo darsi il caso in cui anche un timidissimo sia spinto ad urlare la propria passione), così non è difficile cogliere nei grandi artisti, già applicato, un simile procedimento.

Ecco, la *Cavalleria rusticana* del Verga. Uscito Compar Alfio dalla bottega di Gnà Nunzia, questa chiede a Santuzza perchè le abbia fatto segno di star zitta. Santuzza non risponde e china il capo.

GNA' NUNZIA - Ah! Cosa ti salta in mente?

SANTUZZA - (*celandosi il viso nel grembiale e scoppiando in lacrime*) - Gnà Nunzia!

GNA' NUNZIA - (*stupefatta*) - La Gnà Lola?... La moglie di Compar Alfio....

SANTUZZA - Come farò adesso che Turiddu mi abbandona?...

GNA' NUNZIA - O poveretta me! Cosa mi vieni a dire!...

11. - Ritorno alla tradizione

Dobbiamo dunque tornare puramente e semplicemente ad una di quelle tre teorie? Troppo semplice.....

Nel bisogno di rinnovamento che abbiamo, non ci può essere di guida nè un neoclassicismo, nè un neoromanticismo, nè un neoverismo. Se mai avessimo bisogno di filosofemi, per risanare la nostra arte, dovremmo approfittare — come dicevo in principio — della nostra chiarezza teorica, e prendere l'essenza di quelle tre dottrine: ciò che di vero, di eterno, ha ciascuna di esse. In questo senso si può parlare di un ritorno alla tradizione, e in questo senso anche noi siamo tradizionalisti: nel senso di riaccostare l'arte a ciò che di migliore v'è stato nei secoli, a ciò che di più puro ha il classicismo ed hanno gli scrittori classici come Omero e Virgilio e Dante e il Petrarca; il romanticismo e gli scrittori romantici, come il Manzoni, il Foscolo, il Leopardi; il verismo e gli scrittori veristi, come il Cellini, il Goldoni, il Verga.

Ma tutto ciò, in fondo, che cosa significa? Significa riportare l'arte all'arte, riattingere le fonti eterne della creazione; riaffermare insomma la grande verità, così semplice da parere uno scherzo, che per fare dell'arte occorre essere artisti...

Le teorie non bastano. Le rigenerazioni non nascono mai dall'esterno, poichè i dissolvimenti avvengono sempre per intima corruzione. L'arte in questo senso, è fenomeno schiettamente morale; e morale è infatti la questione del nostro risorgimento artistico. Qualunque teoria è buona, quando è sana la mente.

La degenerazione spirituale, da cui è affetta l'arte contemporanea, non ha bisogno di cerotti estetici, ma di disciplina interiore. L'arte vera nasce soltanto dalla sincerità e dalla chiarezza spirituale; nasce dalla schietta umanità, conscia e rispettosa dei valori essenziali della vita. «Siate buoni e credete — ammoniva nel 1874 il Carducci ai giovani scrittori per incorarli al rinnovamento —; credete all'amore, alla virtù, alla giustizia; credete agli alti destini del genere umano». Anche oggi, come allora, si tratta «di rifare l'Italia morale, la Italia intellettiva, la Italia viva e vera».

12. - I torti della critica

Il compito spetterebbe in gran parte alla critica. Ma se i critici dovessero iniziare l'opera severa di revisione, dovrebbero in primo luogo punire ed eliminare sè stessi... *Quis custodiet custodes?*

Già gran parte dell'efficacia della critica sui lettori e sugli scrittori si è andata in questi ultimi anni perdendo. Il pubblico non ha più fiducia nell'opera di valutazione giornalistica: continua a seguirla per abitudine, ma sbadatamente; e non si lascia più convincere a cercare il libro, a correre in teatro. L'articolone del nostro maggior quotidiano, che una volta faceva, si può dire, andare a ruba un'edizione, oggi vale sì e no ad aumentare di qualche centinaio di copie la vendita; e lo stesso avviene per la critica teatrale.

Il pubblico ha aperto gli occhi. Non gli si può dar torto, perchè troppe volte è stato tratto in inganno dalle pietose menzogne e dalle esaltazioni disoneste. Ha comprato il libro che gli era stato offerto come un capolavoro, si è seduto in platea nell'attesa di uno spettacolo finalmente degno, e sempre è rimasto deluso e irritato.

A che servono ormai, gli *imbonimenti* della critica? Il lettore smaliziato legge fra le righe, quello ingenuo fa anche meglio: non legge affatto. Cresce ogni giorno il numero di coloro, che non solo si disinteressano della letteratura, ma si vantano di trascurarla, come un tempo si vantavano di stare «al corrente». Chi di noi non ha sentito qualche onesto borghese dichiarare che egli non compra più libri nuovi e che si guarda dall'entrare in un teatro di prosa alle seconde rappresentazioni? (Alle prime ci va, se mai, per ridere e per fare il chiasso).

Una volta, le malizie del mestiere di critico giornalista — soffietto, riguardi editoriali e politici, mutuo incensamento, false stroncature, polemiche addomesticate, ecc. — erano così risapute soltanto dagli iniziati, e il pubblico viveva in una beata ignoranza di esse; oggi invece sono note a tutti, perchè hanno passato ogni limite. E non c'è di peggio che quando la massa si accorge di essere stata gabbata una volta: finisce col vedere il male anche dove non c'è e col fare un solo fascio di tutti, buoni e cattivi.

Veramente, di buoni ce n'è pochi. Per una ragione o per l'altra, qual è il critico di giornale che possa scagliare la prima pietra? Co-

loro che sembrano i migliori, sono spesso, i più furbi; che sanno agire con prudenza, senza scoprirsi troppo, evitando le esagerazioni evidenti. Sono perciò i meno simpatici ed in fondo i più disonesti. Ciò che maggiormente ci disgusta è l'articolo che sembra un'esaltazione (tale, anzi, deve apparire al gran pubblico) e non lo è, perchè contiene ad un certo punto, nascosta in qualche piega del discorso, nell'angolo d'una parentesi o nella penombra d'un inciso, la frase subdola, che svaluta tutto il resto: il veleno dell'argomento, che servirà al critico per difendersi nel caso che qualche collega accusi di aver esagerato nelle lodi. Se — raro caso — un libro vien giudicato con giusta severità, magari eccessiva, è sempre il libro di un giovane ignoto, o di uno scrittore che non ha armi giornalistiche, o che è caduto in disgrazia.

Questa mancanza di sincerità è la forma più grave della degenerazione spirituale che da anni affligge la nostra cultura: e deve finire. Sta, anzi, per finire, sotto i colpi delle cose. Ci si comincia ad accorgere che la disonestà critica è, in fondo, la rovina per tutti, e che a forza di voler essere furbi si finisce col diventare supremamente idioti.

«In cinquant'anni di vita ho esperimentato — scriveva il Carducci — che la miglior furberia è sempre l'essere onesti, che la verità è il più squisito machiavellismo».

13. - Vanità e presunzione

Come si vede, anche, in fatto di critica, la questione è soprattutto morale. L'esautoramento pratico non è che la conseguenza inevitabile dell'intima corruzione. La critica perde oggi la sua vitalità e la sua efficacia, perchè è malata moralmente e intellettualmente.

Uno dei morbi più gravi è la vanità, che spinge a voler scrivere l'articolo *bello*, - attraente, spiritoso, strano, originale - anzichè l'articolo *giusto*. Quasi tutti i critici si preoccupano più di sè stessi che dell'arte; e con la speranza di fare opera creativa al tempo stesso che critica (il miraggio del futuro volume, che raccolga gli articoli e pretenda all'alloro poetico, è sempre davanti alla mente di ogni Aristarco.....), si giunge a questo risultato: che non si ha più nè arte vera, nè critica vera.

Non parlo dei disonesti, che si servono della critica come di un'arma per aggredire e per procacciare, e neppure dei venditori di fumo in malafede. Parlo dei migliori. Chi di essi non pone in primo piano, sempre, il proprio io? Chi è capace di rinunciare, per amore di verità e di chiarezza, ad una bella chiusa o ad un'arguzia ben rigirata?

A questa smania di figurare da cui deriva il tono di sussiego di quasi tutti i critici, si contrappone l'inesperienza teorica, la mancanza di un'idea generativa, di un criterio generale e assoluto con cui misurare uomini e cose. La maggior parte delle teorie sono abborracciate 'i per lì, di volta in volta, secondo i capricci del momento, o del vento che spira d'oltr'alpe. Quante volte i solenni epifonemi estetici dei nostri criticoni d'arte hanno un'assai misera origine: non sono che affermazioni raccattate su qualche rivista francese o (di seconda mano) tedesca od inglese! E nessuno pensa che l'Italia è oggi alla testa delle altre Nazioni in fatto di filosofia dell'arte; anzi, sono tutti felici quando possono tirar calci all'estetica italiana.

Da questa deficenza di salde convinzioni teoriche deriva quel tono d'incertezza, malamente nascosto dal sussiego esteriore, che è proprio della nostra critica giornalistica, specialmente nelle arti figurative.

Lo dimostra l'uso continuo di frasi prudenziali, che sono veri paracadute, o scappatoie in caso di pericolo; «per così dire», «per dir tutto in una parola approssimativa», «mi si intenda con discrezione», ecc. ecc. Domina la paura della frase chiara, che non si presti ad equivoci, che ognuno possa controllare; la paura del «due più due fanno quattro», la fobia delle questioni precise. La frase di prammatica è: «la cosa è più complessa che non appaia agli intelletti superficiali». Ahi ahi. Non esiste verità, per quanto alta, che non si possa e debba dire in poche e chiare e concrete parole; mentre le frasi ingarbugliate e sibilline sono il linguaggio dei cervelli confusi e dei ciarlatani.

Per giudicare occorre un metodo, un preciso concetto dell'arte (qualunque esso sia, purchè sinceramente professato), oltre che il buon gusto. Come stabilire se ciò che luccica è veramente di oro, senza possedere la pietra su cui provarlo? Il solo buon gusto non è sufficiente, perchè con facilità soggetto a deviare verso falsi miraggi di bellezza. E poco male se fosse davvero buon gusto, cioè una sensibilità schietta, onesta, libera da pregiudizi e da passioni pratiche; ma i nostri critici, in genere, hanno davvero buon gusto? Io direi piuttosto che hanno un gusto scaltrito, la furberia di capire che cosa si richieda nel momento, e che cosa porterà la prossima moda: e questo è proprio il contrario del buon gusto, il quale trascende le contingenze, è universale ed eterno. Una sensibilità di tal genere, in tempi leggiadri quanto i nostri, faceva disprezzare la *Divina Commedia* dagli squisitissimi critici di Arcadia.

14. - Il filosofismo

Può far meraviglia di sentir parlare di mancanza di teorie, in un momento di parossismo filosofico. Deficienza di filosofia, col gran consumo che se n'è fatto in questi ultimi anni? Eppure è così.

Ma non c'è ragione di stupirsi; perchè non è filosofia vera, tutta quella che i critici ci hanno gabellato per tale: in gran parte è scimmiottatura esteriore, vuoto formalismo, posa. Appunto per questo ne abbiamo fastidio.

Il resto, poi, sarà certo filosofia, ma filosofia esasperata, esagerata, divenuta fine a se stessa, sterile attività del cervello, che a furia di spaccare i capelli in quattro e di sottilizzare, ha perduto ogni contatto con la realtà, e perfino col buon senso. Eh sì: di riscontro alla deficienza filosofica di metà della nostra critica, si trova spesso nell'altra metà il più tormentato e tormentoso *filosofismo*; nè sapremmo tra le due degenerazioni, quale preferire.

Tutto ciò è inevitabile, in epoche di saturazione culturale come la nostra, di cerebralismo dell'arte e della letteratura. Sono due malati della stessa malattia. E come si può sperare che l'uomo riesca a curare l'altro? Il compito della critica, in tempi anormali, è certamente quello di dirigere e raddrizzare l'arte; ma ciò è possibile solo a patto che la prima sia frutto di sanità spirituale, e non partecipi anch'essa al rovesciamento dei valori. Per curare un pazzo occorre un savio.

15. - Speranze nel futuro

Di savi ce n'è più di quanti non sembri. La stessa stanchezza e la stessa indifferenza di molti italiani, anche colti, verso le odierne manifestazioni della critica ufficiale e della letteratura in voga, sono una prova della sanità che esiste ancora, o che si va formando. Coloro che cominciano ad avere i capelli grigi non abboccano più ai funambolismi degli ultimi campioni della vecchia letteratura, e non prestano più credito agli stamburamenti dei loro compari giornalisti. C'è in giro un'aria di *redde rationem*, un desiderio di verità, che consola. Le idee chiare ricominciano a farsi strada, e a trovare consensi.

Non dice nulla il fatto che i grandi artisti ci hanno lasciato sempre parole semplici, che i loro precetti sono alla portata delle menti più ingenue? Rileggiamo le critiche del Baretti, le discussioni del Tommaseo, lo zibaldone del Leopardi, non si va quasi mai più in là del puro buon senso. Tutto il movimento romantico partì da una verità semplicissima: che la letteratura deve essere **sincera**.

Il Manzoni, nei momenti in cui più si accosta alla somma saggezza, ha l'aria di volersi far credere un povero ometto, che dice modestamente la sua...

La prima cosa da farsi, per ritrovare la saggezza perduta, è giudicare le opere di tutti, anche degli arrivatissimi, serenamente e onestamente. Giudicarle per quel che valgono, senza badare all'autorità del loro autore e poco anche alla sua produzione precedente. Chi non ha il coraggio di far questo, abbia almeno l'altro di tacere, di lasciare sotto silenzio i libri che non si meritano l'onore di un giudizio. Le riviste smettano di occuparsi di una letteratura che non ha ragione di vita, e si degnino di seguire con maggiore attenzione altre manifestazioni dell'ingegno: i libri di coltura, per esempio; le opere degli studiosi, dei modesti e oscuri studiosi che, lontani dal marasma, chiusi (anche troppo) nelle loro stanzette di provincia, allineano con onesta tranquillità ottime edizioni di classici, accurate esegesi, acute valutazioni critiche. C'è spesso molto più fosforo in una prefazione di professore, cosiddetto «medio», ad un testo scolastico, che non in dieci articoloni da giornale di grande tiratura; e molto più calore vero che non in tante novelle ed in tanti romanzi di scrittori più o meno illustri, e forse più poesia che nelle lussuose raccolte di stanchi cantori contemporanei!

Quanto ai creatori, il momento — si è già detto — non potrebbe essere più favorevole. Il terreno è sgombro, le nebbie stanno per dissiparsi. I duri anni trascorsi debbono pure aver procurato ad alcuni la ricchezza spirituale per guardare alla vita con serietà con simpatia, con quel senso di amore che ha molti caratteri della religione. Costoro non debbono far altro che mettersi a cantare, sinceramente, umilmente, con le parole più semplici e concrete. Noi, per parte nostra, cercheremo di saperli ascoltare.

GINO SAVIOTTI

Le Edizioni del Baretti

1928

hanno pubblicato:

H. W. LONGFELLOW. - *La Divina Tragedia* - L. 12; prima traduzione italiana di Raffaello Cardamone preceduta da un saggio su Longfellow di V. G. Galati.

Con questa edizione tecnicamente corretta e criticamente accurata, il grande poema tragico del Longfellow viene fatto conoscere anche in Italia.

La versione del Cardamone ne rende tutta l'efficacia originale ed è esempio classico di nitidezza e di fedeltà. Il raggio introduttivo avvia pienamente e limpidamente a una compiuta e sicura conoscenza del poeta e della opera.

Si spedisce franco ei porto dietro invio del prezzo del l'opera.

BILANCI ROMANTICI

II.

I due sensi di "Romanticismo"

Senza dubbio il risultato concreto di maggiore importanza acquisito alla critica del Romanticismo per merito del Seillière è che l'individualismo è la colonna vertebrale di quell'organismo culturale. Questa manifestazione di individualismo il Seillière ama chiamarla «imperialismo»; ma bisogna intendersi su questa parola. Il Seillière la usa non nel ristretto senso dato dagli scrittori politici, ma per indicare che è un individualismo attivo ed energetico. Il Seillière ammette che questo non è tutto il Romanticismo e completa il quadro con il «misticismo naturista». Abbiamo visto le tappe di questa seconda indagine, spintasi prima un po' troppo innanzi (il misticismo in generale), ritrattasi e fermatasi poi sul naturismo di Rousseau, e — precedente immediato di questo — sul misticismo ottimista della «grazia abbondante», che nel secolo precedente lottò così ostinatamente sotto varie divise, contro il cattolicismo teologale, razionalista (quietismo; giansenismo; morale salesiana e loro ramificazioni, fino al Vicario savoiardo).

E' un vasto territorio; eppure è lecito rinnovare la domanda: I suoi confini combaciano con quelli del Romanticismo? Il Seillière, che pure ha cominciato i suoi assaggi su territorio tedesco, pare poi che si sia convinto che le sorgenti del gran fiume romantico si trovino interamente sul territorio culturale francese, o per lo meno — ciò che praticamente è lo stesso — nelle sue ricerche per individuare il fenomeno romantico si serve costantemente dei medesimi — diciamo così — reagenti chimici, nella seguente successione storica:

1) Le controversie religiose nella Francia del secolo XVII;

2) Rousseau, cioè: individualismo, naturismo, ottimismo sociale (derivato dai due precedenti elementi, combinati con i derivativi della teoria della grazia);

3) Imperialismo (nel senso sopra indicato), che sarebbe il terzo stadio, contemporaneo ed ancora in isvolgimento, del Romanticismo (il Seillière chiama «sesta generazione romantica» la letteratura di avanguardia del dopo-guerra).

Un'altra pubblicazione di centenario, il libro di Louis Reynaud sulle *Origini del Romanticismo* potrebbe a prima vista presentarsi come un allargamento della prospettiva presentata dalle conclusioni del Seillière. In realtà il libro del Reynaud discende in linea retta dalla tesi polemica del Lasserre e nulla ha acquistato dalla esperienza posteriore. Il Romanticismo è ancora per lui una qualche cosa di anormale e mostruoso, e siccome non può negarne l'esistenza nelle fibre dell'organismo francese, cerca da una parte di restringerne la estensione quanto più può e da un'altra di addossare la responsabilità del malanno ai cani randagi, che si sono cacciati nel giardino privilegiato, dov'erano tutte bestie sane. La tesi è questa: le semenze del Romanticismo sono tutte fuori dei confini della Francia, consacrata al classicismo; esse si trovano in Inghilterra e in Germania. Avvenne che alla metà del Settecento alcuni letterati francesi, ubbidendo a un movimento di reazione contro il secolo precedente (oh, come poi?!) furono spinta ad attingere argomenti presso gli scrittori inglesi e tedeschi; ed ecco, da quell'acqua inquinata, spargersi il contagio nella Francia dell'Ottocento. Con ragionamento analogo ci apprende il nostro Manzoni, la plebe milanese spiegava il propagarsi della peste con l'abominevole intervento degli untori.

Dal libro del Renyaud non c'è da trarre che una conclusione ragionevole — sebbene la si debba trarre in maniera indiretta, e non sia poi che la conferma di una nozione oramai corrente nel mondo degli studi —, e cioè che il Romanticismo è nato come grande movimento europeo, a cui tutte le maggiori nazioni colte hanno partecipato; che per conseguenza la Francia non poteva non parteciparvi, sotto pena di diventare, in capo a pochi decenni, una accolta di «mandarini letterati».

* * *

L'esposizione fatta dal Reynaud, dunque, a dispetto della sua tendenziosità, convince precisamente del contrario della sua tesi. Ciò assodato, e tenendo fermo il risultato della portata europea del fenomeno romantico, bisognerà metterlo in correlazione con l'altro risultato, non meno certo, dell'acuta indagine del Seillière, che ben più profonde origini del Romanticismo sono proprio nel seno di quel secolo di Luigi XIV, con tanta frettolosità designato come «secolo classico» della letteratura francese.

Ma giunti qui, ci troviamo davanti al *punctum saliens*, senza chiarire il quale non s'intende pienamente dove poggia il grosso equivoco della critica francese in genere.

Quando gli scrittori francesi parlano di classicismo cosa intendono con precisione? In verità, nella grande maggioranza, non intendono niente di preciso, ma esprimono la seguente mescolanza di idee: che il fior fiore della cultura dell'antichità classica, passato in dominio del pensiero cristiano e debitamente sceverato e disciplinato dal cattolicismo (cioè dal razionalismo teologico e dalla disciplina della Chiesa di Roma) avrebbe fornita quasi tutta la materia e tutto lo spirito della cultura del cosiddetto «mondo latino» (i paesi di lingua neolatina) dal Medio evo in giù; la somma di questa cultura, la più unitaria, la più ricca di secolare tradizione, si sarebbe accentrata ed avrebbe sfolgorato in Francia al chiudersi del Rinascimento (Secolo XVII). A quest'epoca felice e luminosa, contrassegnata dal doppio titolo di nobiltà della poesia pagana e del pensiero cristiano, spetterebbe per conseguenza il diritto di rappresentare nel mondo il classicismo evoluto e perfezionato nei secoli. Guai dunque ad intaccare l'arca santa della cultura!

Ho cercato di dare organicità a queste idee, che alcune volte si trovano mescolate con altre in modo contraddittorio, altre volte sono mal formulate e restano in uno stadio di nebulose. Ma il fenomeno più importante — per comprendere lo spirito generale della letteratura — è che queste idee sono diffusissime e correnti nell'alta e nella media coltura francese. Nel cerchio molto più ristretto della letteratura nazionalista esse hanno una formulazione esplicita e intransigente e con fini polemici ad oltranza (questa schiera di letterati si è stretta, armata fino ai denti, intorno all'Arca, e grida a gran voce che è dessa che la difenderà fino all'ultimo sangue facendo un baccano molto più da *fantasia* araba che da canto tirtaico); ma le medesime idee, in modo parziale o attenuato o almeno come tacito presupposto storico considerato pacifico nella dottrina, si scoprono, per poco che si metta attenzione, in quasi tutta la società colta francese. Sono pochissimi in mezzo a quella gli spiriti, che siano riusciti a sbarazzarsi di questa merce scarta della cultura. Alla metà del secolo XIX, fin verso il 1870, quella magnifica fiorita d'ingegni che ebbe per maggiori rappresentanti un Renan, un Taine, un Littré, fece molto per svecchiare e raddrizzare le idee — sul terreno dell'indagine storica, se non su quello delle teorie —. Sopravvenne la guerra, e fatalmente riprese il sopravvento la letteratura «a tesi», la critica polemica che si creava credito rivestendosi a nuovo con argomenti e con passioni estranee, tolti dalla vita politica.

E' tanto maggiore il merito del Seillière nell'aver fatta una revisione di parecchie idee accolte alla leggiera intorno al Secolo XVII, in quanto che, come ho già accennato, nei primi suoi scritti egli propendeva visibilmente verso le idee della critica nazionalistica del Lasserre, ed anche ora considera il Romanticismo come un fenomeno patologico, benchè inevitabile nell'organismo europeo — e in questa seconda proposizione mostra però di essersi allontanato dalle prime influenze. Sulla scorta degli studi pieni di acume rivolti dal Seillière ad alcuni salienti «fenomeni mistici» di quel tempo (Fenelon, Madama Guyon, ecc.) ci è dato di guardare in piena luce tutto quello che c'è di puerile nella tesi che il Romanticismo sarebbe una improvvisa e insospettata migrazione di cavallette abbattutasi da lidi sconosciuti sulla terra di Francia, ad una data fissa, su per giù corrispondente all'arrivo del primo esemplare delle opere di Locke. Sarebbe stato, del resto, un fatto inaudito nel mondo della cultura, e la cosa si poteva mettere a posto col retto uso del senso comune. Il Seillière, poi, per un certo verso, è andato anche più in là nel contraddire quella tesi, in quanto che è penetrato, diremmo così, nella cittadella dell'avversario, nel bel mezzo dell'antichità classica, per andare in caccia delle tracce di Romanticismo, che a lui pare di riconoscere qua e là nel pensiero di Platone. Dico subito che, sebbene come argomento polemico la cosa potrebbe farmi comodo, io trovo, con tutto il rispetto per l'egregio studioso, che questo *excursus* sul terreno dell'antichità sia la parte più debole delle sue ricerche, e che bene abbia fatto a non insistere sull'argomento. La ragione principale è che con questo tentativo, il Seillière veniva a contraddire implicitamente al miglior risultato sintetico dei suoi studi, quello con cui ha stabilito che alla base del Romanticismo c'è una concezione individualista della vita, della società. Ora, non foss'altro, la Repubblica di Platone chiude ermeticamente le porte ad una simile concezione, e in genere, non può parlarsi di Romanticismo nell'antichità se non per mezzo di pericolose approssimazioni.

Ma reciprocamente non c'è posto per la Repubblica di Platone nella grotta di Betlemme; voglio dire che non si può parlare più di un *sistema compiuto ed organico*, di società, di pensiero, di arte classici, cioè del tutto conforme alle idee che si facevano Greci e Romani antichi, dopo l'avvento del Cristianesimo. E senza un complesso organico ed armonico di vita e d'idee non c'è vera sopravvivenza di una epoca o di una società. Quando si parla, dunque, di penetrazione del classicismo nella vita nel pensiero e — perchè no? — perfino in certe manifestazioni del culto cristiano; quando si parla di «Rinascimento dell'età classica», nei secoli posteriori, è quasi ovvio — e un secolo circa di studi l'ha reso chiarissimo — che non si tratta del trasferimento di un'epoca, di una civiltà nel seno di un'altra, o del connubio di

due società, che camminerebbero insieme a braccetto nello stesso tempo — tutte cose che non sono di questo mondo —; ma si allude ad un fenomeno comune a tutti i tempi ed a tutte le civiltà.

Nulla si perde e nulla si distrugge in natura· così nella natura inanimata come in quella animata. Le età della storia, le civiltà umane non sono come la coppa del Re di Tule, che il capriccio di un essere sovrumano a un certo momento può scagliare nel mare e far inghiottire dall'acqua Così ciascuna civiltà al tramonto ha brividi di presentimento pei germi che urgono sotto le zolle apparecchiate, e lasciano cadere, nello spegnersi, le loro spoglie più ricche e più degne di sopravvivere in grembo alla civiltà sopravveniente. Ma per quanto ricca possa essere questa eredità, essa non vale più come un tutto organico, come quando faceva tutt'uno con la epoca, a cui ha detto addio. Quell'organismo storico, oramai, è spento e non ci è forza umana per ravvivarlo. Gli elementi vitali lanciati da esso nell'avvenire, e che testimoniano gloriosamente del tempo che fu, entrano a far parte e s'innestano talvolta in maniera mirabile nelle cellule del nuovo organismo, ma soggiacciono alle leggi organiche fondamentali di questo. Sono come comete, talvolta luminosissime, ma frammenti di un mondo sparito e rapite nell'orbita di un altro sistema planetario.

* * *

Sono ormai errori da persone di scarse o arretrate conoscenze quelli di credere che durante l'alto medio evo la cultura classica sia rimasta sommersa ed invisibile, e che nel Rinascimento si sia miracolosamente riaffacciata tutta intera al sole ed alla vita come Lazzaro quadriduano. La cultura classica si è dissolta insieme con la società, di cui era espressione, nel corso dei primi secoli dell'era cristiana. I gloriosi e preziosi residui, che ha legato alla posterità sono stati in varia misura e con diverso spirito aggregati nelle epoche, che seguirono, nessuna eccettuata; sicchè può dirsi giustamente che il Medio evo ha fatto una interpretazione sua della cultura classica, il Rinascimento un'altra, il razionalismo seicentesco dei trattatisti italiani e francesi un'altra. il pensiero etico-politico del Settecento un'altra, e così di seguito.

Quando ci si è bene appropriati di questi concetti si comprende facilmente quanto sia falso istituire contrapposti tra classicismo e Romanticismo, quale che sia l'epoca, in cui si voglia fissare il contrapposto e quale che siano il senso o le illazioni, che si vogliano trarre da esso. Dicendo che ciascun'epoca dell'era cristiana si è appropriata di un frammento dell'era classica, interpretandolo a suo modo, è chiaro che si elimina la stessa impostazione della abusata antitesi tra Classicismo e Romanticismo, in qualsiasi epoca la si voglia porre, in quanto che è tolta *a priori* la possibilità di stabilire un rapporto fra i due termini. Si può fare un contrapposto — se si è vaghi di questi passatempi — tra l'epoca classica e l'epoca moderna; ma non è possibile tentare un contrapposto tra «classicità» e «modernità»» nel seno stesso dell'epoca moderna, perchè uno dei due termini (cultura classica) non è più un elemento formativo per sè stante, ma subordinato, ha perduto la sua autonomia, e non è più sul piede di eguaglianza con l'altro termine, a cui si vorrebbe contrapporre.

Giunti a questo punto si può legittimamente domandare: — Allora voi aderite al concetto che riporta il Romanticismo alle radici ideali del Cristianesimo?

Per poter rispondere a questa domanda senza pericolo di equivoci bisogna supporre che sia ferma nelle cognizioni dell'interrogante la distinzione essenziale tra storia della cultura e storia (estetica) della letteratura. Tra noi la supposizione si può ritenere ovvia, grazie ai risultati della instancabile opera di chiarificazione compiuta dal Croce su questo terreno; possiamo quindi procedere dopo questo semplice accenno alla impostazione del problema.

Il Romanticismo è in primo luogo e in massima parte un *fenomeno culturale*. Esso va considerato innanzi tutto su questo primo piano.

Entrati in quest'ordine d'idee è lecito risalire più indietro di Rousseau e delle controversie religiose del Seicento francese; se non che, giunti alla biforcazione delle civiltà del bacino centrale del Mediterraneo e di quelle del bacino orientale, bisogna risolutamente piegare ad Oriente. Per questo cammino si può risalire molto indietro, addentrandosi nei meandri, per così dire, della preistoria del Romanticismo. Basterà qui richiamare alla memoria del lettore quelle grandi correnti di pensiero che si dipartono dalla *Genesi*: il concetto del peccato originale, che, nel *Nuovo Testamento* e nella patristica, si concatena e si sviluppa nella dottrina della redenzione, e quindi nella concezione del Purgatorio; il senso del mistero e della crisi sempre aperta, che è alla base del gran dramma del Paradiso perduto, e soprattutto la fatale rivelazione della dissociazione tra la scienza e la vita («Ecce Adam quasi unus ex nobis factus est, sciens bonum et malum; nunc ergo ne forte mittat manum suam et sumat etiam de ligno vitae... Eiecitque Adam...» - *Gen.*, III, 22, 24. - E non occorre fermarsi a specificare quale ispirazione abbiamo attinto da questa fonte un Goethe, un Byron...); finalmente, connesso con l'uno e con l'altro concetto, il contrasto tra la coscienza di un'armonia irrimediabilmente infranta e l'inobliabile bisogno di ritrovarla, e il sentimento di nostalgia verso il perduto bene e l'ansioso protendersi nell'avvenire con l'occhio attratto da una promessa luminosa..., e da tutto questo, attraverso i libri profetici e l'Apocalisse e l'indirizzo teleologico del più antico dottrinarismo cristiano e il millenarismo non mai estinto nelle tendenze mistiche, ecc., quel «mito del progresso» dei tempi moderni, che così alla leggera il Sorel credeva di poter fare derivare da una controversia di letterati del Seicento... Si aggiungano alcuni elementi, sopratutto di carattere morale e sociale, affermati dal *Nuovo Testamento* (sconvolgimento dei valori sociali e trasformazione dellindividualismo stoico nell'individualismo della rinunzia; nuova ed alta valutazione della donna, ecc.).

In contrapposto con questo quadro dei fondamenti del mondo moderno si raccolgano per sommi capi gli elementi della società e della ideologia classica: la concezione panica della mitologia pagana; la figurazione dell'età dell'oro — specie di ideologia anarchica —, dalla quale gli uomini degradano (età di metalli più vili) quasi meccanicamente, pel fatto di raccogliersi in società, ma verso la quale il sapiente ammonisce che bisogna rifarsi spiritualmente, come a un ideale culminante di vita, benchè ormai irraggiungibile in pieno — il sapiente cercava di raggiungerlo per conto suo sciogliendo il vincolo sociale, distaccandosi dal «volgo»: ideale idillico dei poeti («odi... et arceo»); tendenza esoterica dei culti professati dalle classi intellettuali. — Queste ideologie si connettevano con la costituzione politica della città-stato, rapporto con le istituzioni patriarcali della famiglia.

Misurata adeguatamente la grande distanza tra quei due mondi spirituali scontratisi nel bacino del Mediterraneo, ci saremo anche raffigurato nelle sue grandi linee quello che potremmo chiamare «il clima romantico», cioè quel complesso di fattori ideologici, psicologici, sociali, sui quali prese corpo la nuova cultura europea. Tale cultura possiamo contrapporla, nel suo complesso, alla cultura dell'età classica, per le ragioni accennate sopra, ma purchè si tenga sempre presente, a scanso di equivoci, anche quell'altro che si è avvertito: che paralleli e contrapposizioni hanno nella storia, e soprattutto in quella della cultura, un significato approssimativo; che nel caso presente la cultura classica, assorbita nella parte più vitale ed assoggettata, ha tentato di rifarsi in varie riprese, cercando di allargare la portata del contributo arrecato alla nuova cultura, e che di questo flusso e riflusso può dirsi che sia intessuta tutta la storia del pensiero europeo dall'alto Medio evo ai nostri giorni.

* * *

Quando si segue questa storia del Romanticismo come cultura», senza essere assillati dal bisogno di servire una tesi prefissa, si riconosce facilmente la fragilità di certe affermazioni tendenziose. Per esempio, quando la critica cattolica francese di tendenza oltramontana ed altri pedissequi ripetitori insistono nell'equazione: cattolicismo romano = romanità classica più disciplina cattolica (attraverso la teologia e la organizzazione della Chiesa); dimenticano la storia del monachismo; dimenticano il profumo d'aria libera dell'Appennino, che ventilò dietro il saio terrigno di S. Francesco (non l'ambiguo S. Francesco di certi estetizzanti, che porta la camicia di seta sotto la tonaca); dimenticano insomma che non è possibile soffocare l'individuo ai piedi della croce.

Reciprocamente, si palesa non meno tendenziosa l'affermazione della critica neo-classica, paganeggiante, anti-cristiana, la quale vedeva nel Rinascimento l'affermazione dell'individuo (quel tale individuo perfetto, vivente idealmente nella vita anarchica dell'età dell'oro) *contro* il Cristianesimo. Certamente nel Rinascimento ci fu una ribellione contro qualche cosa, ma questo qualche cosa, a guardare attentamente, era il dogma tomista-aristotelico, che si appesantiva sul pensiero cristiano.

Messe al punto alcune di queste questioni particolari, più che altro a titolo esplicativo (ciascuna di esse, a sua volta, richiederebbe un discorso lunghetto) si può tenere per ferma la seguente conclusione: che il movimento culturale romantico si è svolto portandosi con sè i residui attivi della cultura classica, ricevendone di tempo in tempo una influenza di differente sostanza e misura e talvolta costretto a difendersi da essa, ma riuscendo sempre ad assoggettarsela ed a farsene strumento.

Venne un momento che la prevalenza del fattore individualista della cultura moderna, per effetto insieme dei prodigiosi progressi delle scienze sperimentali e matematiche e dell'abbandono graduale, da parte delle dottrine filosofiche, del campo ontologico per la introspezione sulla natura della conoscenza umana (da Cartesio a Kant), prese il sopravvento, e, come avviene in questi casi, col successo si diffuse dalla cerchia dei detentori della cultura — che, volere o no, è sempre una categoria d'iniziati — alla comune società degli uomini mezzani, fornendo alla borghesia sviluppata, che si agguerriva con un oscuro presentimento, le armi spirituali per le prossime battaglie sociali.

Questo avveniva nella seconda metà del Settecento, spiccatamente in Inghilterra e in Francia, ma un po' dappertutto dove era penetrata e aveva avuto sviluppo la «cultura romantica». Ed in questo tempo avviene che alla fine sul tronco della «cultura romantica» s'innesta e si sviluppa rapidamente il ramo della «letteratura romantica». Naturalmente anche questa propaggine presenta gli stessi casi d'interferenza del fenomeno principale (tutte le venature di «letteratura classica», che intersecano la «letteratura romantica», come, su di una carta geografica, le linee dei fiumi e degli affluenti.)

Il più delle volte si trascurano questi due caratteri originali della «letteratura romantica»: 1) Essere il secondo stadio di un più ampio e più antico fenomeno culturale, del quale ripete i motivi essenziali, segue le tendenze, ecc;

2) Essere stata la risultante di un lungo e confuso periodo di transizione e non avere mai rotto i ponti — a dispetto della solennità di certi manifesti bombardieri — con la letteratura classicheggiante del tempo precedente.

Generalmente, quando si parla di Romanticismo, si allude allo stadio secondario, alla fioritura poetica del Romanticismo; ma il non tener conto a sufficienza delle distinzioni qualitative, delle distanze nel tempo, ecc. fa sì che si intromettano nel discorso argomenti estranei, che riguardano la «cultura romantica», oppure le si attribuiscano meriti o colpe, che non le appartengono in proprio, ma come eredità inalienabile del tempo precedente. Si può fare a questo riguardo prova e controprova: dal Seicento si vede chiaro che la letteratura, sebbene ancora ripeta nelle forme esteriori il manierismo classicheggiante, va man mano imbevendosi di «cultura romantica» e discende il piano inclnato verso la «letteratura romantica»; questa, per converso, o volontariamente prende atteggiamenti neo-classici, o inconsciamente — e questo è fenomeno anche più caratteristico — ritiene qualche elemento essenziale della cultura o della letteratura classica.

Si potrebbero citare centinaia di prove. Mi basterà ricordare, pel primo caso, gli esempi offerti dal Croce nei *Lirici marinisti* e nei più recenti studi sulla letteratura del Seicento (V. *Critica*, fasc. settembre 1927), per la Francia, i *Pensieri* di Pascal (anhe dal punto di vista strettamente letterario), la *Princesse de Clèves*, ecc. A me piace di offrire al lettore un esempio oscuro, ma, nella sua modestia, oltremodo caratteristico, perchè rispecchia, appunto per la sua modestia, piuttosto lo spirito del tempo che la creazione di una fantasia autonoma. Un canto popolare napoletano del Seicento, di ignoto autore, dice:

Magnammo, amice miei, e ppo' vevimmo
Nfino che nce sta l'uoglio a la lucerna.
Chi sa si all'auto munno nce vedimmo!
Chi sa si all'auto munno nc'è taverna!

In questa quartina si può vedere già chiaramente il connubio delle due correnti letterarie. I primi due versi ripetono l'antichissimo motivo pagano dell'epicuraismo pratico (mangiamo e beviamo, fino a che resta una goccia di olio nella lucerna della vita) ma la premessa dell'epicureismo pagano è che dopo la morte non c'è più nulla da godere, e, poichè la felicità è alla base dell'etica classica, non c'è più vita. Ma a questo punto il nostro poeta fa uno scarto e si lascia dietro la sua cultura classica. Il di là della sua religione gli si affaccia allo spirito con tutti i suoi misteri, con tutti suoi terrori: — Chi sa cosa sarà di ciascuno di noi, che questa sera ci guardiamo in faccia lietamente intorno a questa tavola!... Un'ombra di malinconia vela quegli occhi luccicanti; un brivido serpeggia per qualche schiena; per un istante sorvola un'atmosfera da convito di Don Giovanni... Ma è un istante. E' tutta brava gente, insomma, e può guardare davanti a sè per lo meno senza basire. Un'onesta giovialità può impadronirsi nuovamente del convito e può far sprizzare un'arguzia bonaria anche sui pensieri neri, che hanno rattristato la compagnia (... Chi sa se ci sono taverne all'altro mondo!...) In quei «chi sa» si scopre il «clima romantico», coi suoi angoli di ombre e di tristezze, e col suo tormentato umorismo.

Per quello che riguarda le rimanenze classiche della letteratura romantica, si può dire che tutta la letteratura della seconda metà del Settecento sia, in questo senso, anfibia. Voltaire e buona parte degli Enciclopedisti erano rimasti alla letteratura classicheggiante, come letterati; ma nella cultura aprirono un profondo solco romantico (l'importazione della filosofia etico-poltiica inglese, la concezione del progresso nella storia ecc.); Rousseau, invece — ed anche su questo punto mi sia lecito allontanarmi in parte dalle conclusioni del Seillière — Rousseau, che in letteratura è un romantico ribollente. e può chiamarsi a buon diritto il padre della poesia romantica del secolo XIX, nella cultura è ben più classico che romantico: romantico, sì, nelle teorie pedagogiche (l'eduzione come autonomia del fanciullo); ma eminentemente classico nel pensiero sociale (concezione della perfezione e felicità umana nello stato primitivo, cioè nella «età dell'oro»; della sua degradazione col consolidarsi del consorzio sociale; della necessità di riavvicinarsi idealmente e moralmente alla prima età). E infatti su questo campo avvenne violento l'urto tra lui e Voltaire e gli Enciclopedisti (romantici del progresso). Sono quindi convinto che il misticismo naturista sia uno di quei filoni della «cultura classica» addentratosi nella «cultura romantica», tenuto in onore dalla poesia idillica del Rinascimento e dai teorici seicenteschi del diritto naturale e dagli uni e dagli altri additato all'anima ardente del Ginevrino. Perciò, quando Taine batte sull'*esprit classique* come un potente lievito della Rivoluzione francese, il suo intuito vede con lucidità quanto deve l'ideologia giacobina al mito dell'età dell'oro passato attraverso il temperamento di Rousseau; solo che, come sempre, Taine mettetutto sotto la luce di un solo riflettore e falsa la scena.

Questi corollari ci riportano tutti alla questione principale: non potersi parlare di Romanticismo se non tenendo sempre presente che c'è un Romanticismo in senso largo, nella materia e nel tempo, e Romanticismo in senso stretto: due fenomeni storici, le cui circonferenze interferiscono, ma non entrano l'una nell'altra.

MARIO VINCIGUERRA.

La crisi del romanzo

Si riparla della crisi del libro, e si dimentica — fra tanto sfoggio di vanità offese, di insulti e di minaccie — qualche constatazione di natura del tutto pratica e positiva, del genere di quelle che siamo andati facendo su queste colonne nei mesi scorsi, e che in fondo non sono apparse inopportune od inutili neppure ai contradditori. In realtà, quando si dice «libro» si vuole, nelle polemiche attuali, intendere raccolta di novelle o romanzo, chè ciascuno sa come il pubblico su cui possa contare uno scrittore «serio» si aggiri in Italia sulle cinquecento-mille persone, e come gli amatori di classici non siano molti di più. Essendo anzi i lettori di libri «di cultura» una minoranza che si comporta abbastanza bene, o almeno meglio dei fedeli alla «letteratura amena» (il successo dei pochi studi critici o storici realmente meritevoli lo dimostra, e così la fortuna di alcune collezioni di classici) non è fuor di luogo rivolgersi a costoro, e indagare i motivi per cui gettandosi su Jack London — divenuto in un baleno popolarissimo — e su altri stranieri, trascurino ostinatamente quanto appresta la produzione nostrana.

La colpa è degli autori — ha osservato giustamente qualcuno —: c'è, da noi come altrove il grande scrittore per i letterati (D'Annunzio), manca invece — nonostante le autocandidature a iosa — la brillante schiera dei divulgatori secondari e leggibili dalla massa. La impostazione era buona, ma l'ignoto della *Fiera* ha scartato sul più bello: la differenza fra, diciamo, gli autori di secondo piano italiani e quelli stranieri, che fa sì che il lettore preferisca Bordeaux a Brocchi, Jack London a Guido Milanesi, Vautel a uno che non voglio nominare. E, sopratutto, l'esistenza di una categoria di autori stranieri che sta fra la prima e la seconda (Mauriac, Giraudoux, Carco) e che un tempo fu rappresentata anche presso noi, da Fogazzaro, per es.

Lo schema ha ancor bisogno di qualche ritocco, ma mi sembra sostanzialmente giusto. Non è vero che il pubblico sia vilmente disertore: appena ha la speranza di non restar deluso, abbocca all'amo di Campanile. E' ingiusto invece che il premio Nobel non sia bastato a portare Grazia Deledda tra gli scrittori — continuando l'immagine — per l'alta borghesia, al piano nobile; e ciò a dispetto delle apoteosi critiche. L'arte sobria e forte di Grazia Deledda merita una considerazione di pubblico molto maggiore; ma dal Verga in poi c'è una tradizione che par difficile spezzare, ed è strano che il lettore diffidi di quel regionalismo che va poi a cercare all'estero, nella scipitissima *Nêne*, o nell'ultra provinciale La *Brière*. Senonchè, quando fa difetto l'avventura, il nostro mercato vuole — e con gran torto — del sentimento, e ciò spiega la risonanza della Serao, vigorosa ed enfatica, la strada di Ada Negri sul giulebbe mistico, e le difficoltà della modesta scabra e tanto più significativa Grazia Deledda. Infine, guai a chi si lascia giocar dall'ambizione: G. A. Borgese l'equivoco, troppo pretenziosamente falso per i letterati, troppo «aristocratico» per i borghesi.

Scartate dunque le eccezioni, resta un problema fondamentale: perchè i lettori preferiscono gli stranieri ai contemporanei nostrani? *Perchè i primi danno loro qualcosa di nuovo o di meglio rifinito*: risposta precisa, e che è la applicazione di una legge economica. Bisogna infatti constatare che i francesi hanno una pratica narrativa molto più esperta della media dei nostri; che il loro «mestiere» è più sicuro e non è modellato su altri. Noi abbiamo dei romanzieri che si sono fatta la mano non sù Balzac, ma su Bourget; l'ultimo dei parigini ha dietro di sè una ricchissima miniera di minori: About, Droz, Allais, Renard, che i nostri ignorano, o tirano malamente a sfruttare. C'è insomma il distacco che separa un contadino che lavora sulla propria terra da generazioni, da un immigrante appena sbarcato. Eppure, persuadete i queruli invenduti che meglio era proseguir l'evoluzione della novellistica italiana, fatta di facezie, e burle, e belle stragi, che non rimasticare i temi di Maupassant! Dimostrate

loro che fra l'originale e la copia, l'acquirente sceglierà sempre l'originale? Vi daranno del traditore, o poco meno. Ma la cruda realtà è che i nostri produttori di merce di seconda qualità lavorano con i detriti altrui, salvo a reclamare dazi di importazione e balzelli contro i libri di cui si sono serviti. E non c'è verso di pigliarsela con la critica, perchè chi li legge salta nei giornali l'articolo letterario, e non compra rassegne bibliografiche.

Nè i guai si fermano a questo punto. Il romanzo europeo negli ultimi anni ha cambiato — o sta cambiando — risolutamente tecnica, e ciò in base alle recenti teorie circa la formazione della personalità, teorie a cui ha non poco contribuito proprio un italiano, Pirandello. Orbene, questo graduale rinovamento della tecnica romanzesca, iniziato da autori per letterati come Huxley, Conrad, Proust, Giraudoux, e popolarizzato poi da un Bedel o da un Chadourne ,o magari da un Mac Orlan, è passato da noi fra l'indifferenza più sconcertante. Scrittori e scrittrici leggono — se pur li leggono — i loro confratelli, e poi si rimettono a tavolino e cominciano: «Capitolo I. - Era una bella giornata d'aprile....»; sono fermi al 1850 o giù di lì. Non c'è verso di smuoverli dalle vecchie faccende adulterine o politicheggianti e provinciali, e se toccano del cosidetto gran mondo ritraggono una società che non esiste più, e che è ancora quella di *Cosmopolis* o addirittura di Balzac: 1880-1830, ecco le date eterne: Rovetta e D'Annunzio, ecco l'impasto-base. Il meschino, vituperato, corbellato lettore si ribella? Dagli all'anti-nazionale. Il povero, umile, strisciante critico si permette delle riserve? Alle isole. Se non fosse venuta in tempo una santissima e sensatissima lavata di testa, anche gli editori sarebbero finiti, che so io, sullo spiedo.

C'è una generazione di giovani che sale: Alvaro, potente confuso e torbido rimescolator di immagini; Bacchelli, sereno e malizioso creatore di tipi; Baldini che è, quando la penna non gli si spunta per le divagazioni soverchie argutissimo novellatore; Malaparte, a cui la polemica sostanzia le trovate, e lo stravagante Aniante, il delicato Angioletti, e dieci altri. Tutti sono scrittori in cerca d'originalità; e son lungi dallo sposare la causa dei secondari mal venduti, poichè, di origine più schietta, sanno che l'arte vien prima e il suo sfruttamento dopo e che —, come con auree parole fu consacrato — «un bocciato di scuola tecnica non deve pretendere di esser mantenuto dall'editore». Essi rendono sensibile il distacco fra la vecchia guardia che teneva il mercato, e le nuove reclute che se lo vanno conquistando. Non che queste ultime siano completamente immuni dalla imitazione, ma certo si preoccupano maggiormente di scrivere un italiano decente, aggraziato, persino fiorito; hanno il senso che un'irrimediabile rottura è avvenuta nella tecnica romanzesca il giorno in cui l'autore non si è più considerato come il padreterno dei propri personaggi, colui che ne sa vita, morte e miracoli e tiene a mostrare al lettore anche le fibre di legno dei burattini essendo persuaso di saperle analizzare; sanno che la visione è prodotto di subcoscienza, che la personalità umana è fuggevole e si presenta di fianco, di sbieco, non si lascia comprendere ma soltanto frammentariamente intuire.

Mentre, per coloro che scendono la china attaccati alla moda 1880 come un'ostrica allo scoglio, mettersi *up to date* ha significato soltanto accelerare la consumazione degli adulteri e moltiplicare il numero delle pseudovergini che corrono ansiosamente verso lo stupro invocato, o trasporre degli editoriali giornalistici o condire dei triviali fatti di cronaca con il pimento della declamazione retorica, la critica nuova si è preoccupata di aiutare la giovane letteratura come non è mai avvenuto in Italia. Troppe volte ho segnalato qui i vizi — talora radicali — gli eccessi, i difetti dei giovani per non cedere ad uno slancio di ottimismo. I «nuovi» sono carichi di peccati, ma hanno una probità di lavoro e delle ambizioni severe che i loro precedessori non sospettarono punto; i loro libri appaiono tuttora disadatti al gran pubblico; si trascinano al rimorchio degli orecchianti giornalisti molto *à la page* ma senza succo e midolla propri; devono imparare a dar delle *tranches de vie* e non delle impiastricciature di cartapesta burinata, ma hanno il gran merito di trasportarci fuori da quell'incredibile ambiente romanzesco del più ammuffito Ottocento in cui tutti i narratori contemporanei intendevano asfissiare i lettori senza remissione.

La crisi del romanzo è dunque nient'altro che la rivolta dei lettori (e ciò vale anche per il teatro). Nessuno più schizzinoso e diffidente di noi in fatto di programmi, di polemiche, di chiacchiere che durano quindici giorni, ma da diligenti *feuilletonistes* siamo avvezzi a cercare sotto la cronaca le verità che di rado si proclamano. Tutti i furori delle ultime settimane si riducono alla ribellione di gente che si vede sfuggire il mercato, e ciò per un'inesorabile legge economica. Il lettore italiano è pigro, ama poco i libri, non può spendere — e talora non vuole — nella proporzione di quelli degli altri paesi. Ma è altrettanto vero che, nei limiti delle sue possibilità, tende a non lasciarsi ingannare. Il mercato assorbe, mettiamo, cinquemila copie? Non si tratta per ora di ampliarlo, ma di conquistare tutte le cinquemila copie eliminando automaticamente i prodotti inferiori, stranieri o no. Il lettore nostro non ha pregiudizi e prevenzioni: compra ciò che lo interessa. Vuole del London? Fate del London all'italiana. Vuole degli studi sociali alla Galsworthy? Cercate di raggiungere la squisitezza di tocco di un Galsworthy. Tutte le altre misure sono impopolari e ridicole: si tratta di un'operazione commerciale e niente più.

E' necessario, per questa opera di graduale svecchiamento, che le letterature straniere vengano anzi conosciute molto più rapidamente e seriamente di quanto oggi non siano, e che la critica abbia la libertà e la capacità di indicare quanto all'estero si scopre e ritrova. La vecchia concezione del critico letterario che sa la propria lingua e biascica la francese deve esser sostituita da quella dell'informatore e dello specialista, ciò che permetterà altresì a non pochi universitari di sveltirsi ed affinarsi nella pratica del mondo moderno. Bisogna eliminare lo scandalo degli inglesi tradotti dal francese, e dei plagi. Con ciò non si vuol dire che l'Italia letteraria debba mettersi ad esemplare e ricalcare la produzione degli altri paesi, ma soltanto che deve conoscerne subito e seguirne il ritmo e l'andamento, allo scopo di assimilare quel che le conviene e di saper fare le debite esclusioni. Resta intesa l'autonomia della vera arte, la necessità di radicarsi nella tradizione nazionale se si vuole realmente costruire qualcosa di duraturo e forte, ma poichè le correnti letterarie tendono vieppiù ad intersecarsi, non andiamo almeno ad attingere alle sorgenti inaridite, da ostinati provinciali. Deplorevolissima è l'abitudine di scimmiottare la moda, ma ci sono, al di là delle formule superficiali e frivole e degli orpelli che rilucono per una stagione, dei cambiamenti di mentalità che è impossibile trascurare.

Sarebbe sommamente desiderabile che la comprensione del movimento letterario europeo nelle sue linee fondamentali fosse accompagnata da un esame spontaneo e attento dei nostri classici, e che lo scrittore sapesse alternare Huxley a Leopardi e Foscolo a Mauriac. La gente di un solo libro ci ha lasciati sempre freddi: fanatici, mancano di quel senso delle proporzioni e dei rapporti che è la grande misura e regola di un letterato di gusto. C'è l'artista istintivo e violento, che scrive senza bisogno di leggere: e costui può fare la sua strada da solo, se il temperamento lo sostiene sino in fondo (ma neppure un Balzac sfugge all'ambiente, e un articolo recente di Daniel Mornet ha rilevato delle singolari somiglianze di tono tra i romanzi di Balzac e quelli de' suoi contemporanei). Ma c'è altresì una maggioranza di scrittori riflessivi e cauti, di ispirazione diciamo così artificiosa, ed essi debbono tener conto di mille alchimie per giungere ad una reazione efficace. Si tratta di cambiare le polverine e le dosi.

Una forza nuova è entrata nel gioco della società: l'equilibrio delle masse, lo schiacciamento dell'individuo da parte di queste, e una intiera serie di modificazioni psicologiche ne è derivata. L'americanizzazione di molti strati sociali non è stata da noi punto studiata. I romanzieri vivono su delle nozioni incartapecorite e guidano i loro personaggi con i pensieri di cento anni fa, senza neppure tentare di correggere il loro radicale difetto di osservazione con dei rimedi letterari e degli accorgimenti. Il tanfo di Ohnet, Feuillet che si sprigiona dalle pagine di molti romanzi freschi di stampa è addirittura ignobile. Ma se il lettore od il critico recalcitrano, dàgli all'iconoclasta.

L'ultima piega è costituita dal pericolo di lasciare, con i metodi ora in uso, la via a dei giovani che non lo meritano. I costumi del mondo letterario hanno subito, da quindici anni ad oggi, delle trasformazioni in genere non commendevoli. I tre, quattro, cinque anni di tirocinio, di rivistine a duecento copie; la paziente attesa alle soglie della rassegna più importante, l'anticamera del giornale sono scomparsi. E, lasciatelo dire a uno che ha qualche esperienza, è stato un male. Tutte le volte che i famosi manoscritti sepolti nei cassetti dalla invidia dei critici e dalla gelosia degli arrivati sono venuti in luce, la delusione è stata viva, pronta, indiscutibile. E se anche qualcuno ha atteso a torto, cento altri si sono affinati e migliorati: a chi è mancata la pazienza, suo danno. Piuttosto che vederci scaraventare dei pacchi di componimenti scolastici redatti da adolescenti in vena di erotismo e che scambiano il calore della pubertà per il fuoco del genio, preferiamo leggerci il millesimo ricalco di Bourget e la milionesima copia di un Coppée rifinto. I giovani che contano, oggi, in Italia, sono sulla trentina, o l'hanno già varcata: i giovincelli aspettino il loro turno di maturazione, e si tengano sotto il fermacarte l'imitazione della *Nouvelle Revue Française* che hanno abbozzata sul fascicolo appena giunto.

Qui non abbiamo voluto parlare in veste di critico letterario, ma di un uomo che ha delle simpatie e degli odi, delle opinioni da difendere e dei giudizi da esprimere. Ci siamo risparmiati il più possibile i nomi, gli esempi, le personalità. La crisi del romanzo è stata da noi esaminata sotto l'aspetto commerciale, parlando come un libraio che sapesse un po' di lettere o un editore di qualche fiuto. La diagnosi non è una cura, ma il preludio ad una cura. Ora, fate voi: e sotto a chi tocca.

ARRIGO CAJUMI.

Il padre del pianoforte

Anche nel campo musicale, come in molti altri, l'Italia fu spesso iniziatrice di forme e di idee nuove, che, **coltivate da noi con amore in** origine, esularono poi altrove, e altrove trovarono il loro completo svolgimento. Così accadde, tanto per addurre un esempio, per la sinfonia, e si può dire che anche così accadde, benchè il fenomeno sia un po' meno accentuato, per la sonata. Questa forma musicale era stata prestissimo coltivata in Italia, ed anzi, non è improbabile (come dimostrò il Torrefranca) che in Italia abbia avuto origine: certo è che nella prima metà del '700 noi avremmo potuto seriamente competere con la Germania, specialmente per merito di Domenico Scarfatti; invece verso la fine del '700 e nei primi decenni dell'800 ai tre grandi nomi di Haydn Mozart Beethoven, noi non possiamo opporre che uno: quello di Muzio Clementi, romano, vissuto dal 1752 al 1832.

E' veramente spiacevole che per questo valido rappresentante italiano della «sonata», anche da noi ci si sia troppo spesso rimessi al malevolo ed acre giudizio di Mozart, il quale, in una lettera alla sorella, dopo aver concesso che Clementi eseguiva molto bene i passaggi di terze, sentenziava: «fuori di ciò non ha niente, assolutamente niente, nè di stile, nè di gusto, nè ancor meno di sentimento». E' molto se i più, memori del soprannome di «padre del pianoforte» dato a Clementi da amici e ammiratori, lo ricordano come un grande perfezionatore della tecnica del pianoforte, creatore di una «scuola» d'esecuzione, illustre didatta, abile e virtuoso concertista. Ma le sue qualità di compositore sono generalmente disconosciute con molta leggerezza.

Certo Clementi non è un poeta che trascenda i limiti della sua arte per assurgere a grandiose affermazioni d'universalità, ma è innegabilmente un poeta. Per intanto, come autore di musica «per pianoforte», egli non ha nel suo tempo chi lo sùperi. Infatti Haydn scrisse musica per clavicembalo, e Mozart non ebbe certo la meravigliosa conoscenza tecnica del pianoforte, che Clementi acquistò non solo con lo studio (fin dall'età di sedici anni egli potè esercitarsi sul pianoforte, strumento allora di recentissima invenzione, per la generosità di un nobile inglese che volle tenerlo con sè nel suo castello per fargli compiere degnamente gli studi musicali), ma sopratutto con la sua pratica di costruttore (è noto che Clementi impiantò a Londra una fabbrica di pianoforti, i cui affari egli curò sempre personalmente, con molta diligenza). Quanto a Beethoven, si sa che anche la sua musica per pianoforte è orchestrale, o almeno è sentita e concepita orchestralmente: il suo genio titanico, incapace di soffrire limitazioni di qualsiasi genere, lo spingeva a sforzare, a violentare le possibilità del pianoforte, perciò egli non si curava di ricercare e sfruttare, come fece Clementi, le attitudini e le capacità peculiari di questo strumento.

Inoltre è già un gran merito che, contemporaneo di quei tre grandi, Haydn Mozart Beethoven, Clementi non imiti nessuno: anche se qualche superficiale influsso di questi autori si nota nelle sue opere, egli è pur sempre sopratutto se stesso.

Amantissimo della musica, per la quale fin da fanciullo dimostrò tendenza spiccatissima, Clementi fu sempre un uomo assorto nella propria arte, un uomo contento del proprio lavoro, felice di potersi appartare dal mondo per vivere serenamente in mezzo ai lieti fantasmi delle sue creazioni musicali. Durante la sua brillante carriera di concertista, egli frequentò le principali corti europee: ma non si trovò mai a suo agio in quell'ambiente di frivolezza, di pettegolezzi, di vanità, e certo non lo cercò mai per se stesso: ve lo spingeva la sua proverbiale avidità di guadagno, che, come quella del viaggiare, non rara a quel tempo, era una delle sue manie. Questa noncuranza di Clementi per la società del tempo suo è stata anche accennata dal Paribeni nelle ultime pagine della 1.a parte del suo «Muzio Clementi nella vita e nell'arte», (1) l'unica opera completa ed esauriente, che, per quanto io sappia, esista su quest'argomento. «Se non la previsione del futuro, almeno l'insoddisfazione del presente io credo di vedere adombrata — quando guardo l'effigie di Clementi — nella lieve piega della bocca, in mezzo a quelle linee fini e dignitose». Con questo non bisogna credere che Clementi fosse un misantropo brontolone e scontento: egli non avrebbe mai potuto divenir tale, per il suo carattere gioviale e sereno, spensierato e buontempone (su questo punto son d'accordo tutte le testimonianze pervenuteci dai suoi contemporanei), carattere sano e robusto, che gli permise di condurre una vita sempre serena e tranquilla, anche in mezzo a contrarietà talora notevoli.

Questa figura appunto, dell'uomo gaio e sereno che conduce una vita piacevole e non agitata, appare nella musica di Clementi; infatti, se si dovesse definire la caratteristica della sua arte, con una parola, io sceglierei la parola *brio*, come meno inadatta, a dare in sintesi un'idea dello stile di quel musicista. Anche a proposito di Haydn e di Mozart si parla di brio, perciò bisogna fare una breve distinzione: il brio di Haydn è essenzialmente *settecentesco*, con una immancabile punta di bonaria canzonatura (Haydn è per me un termine mediano fra Goldoni e Parini), mentre in Mozart il brio settecentesco si esplica seriamente, unito ad una meravigliosa aristocratica eleganza (non tanto evidente nelle sonate per pianoforte, quasi tutte opere d'improvvisazione). Invece il brio di Clementi è il brio, immutabile per variar di tempo e di condizioni, delle persone serene e gioviali: quindi non ha nulla di quei graziosi, femminei languori della musica *settecentesca*, ma è sempre fresco e sano, d'una salute forse un po' volgare in confronto alla signorilità di Mozart. Ed ora vediamo di scoprire per mezzo di quali elementi materiali questo brio si esplichi nella musica d Clementi.

Io credo che risulti da queste caratteristiche qualità delle sonate clementiane: predominio di motivi lieti, varietà di questi motivi nelle diverse sonate (mentre spesso le sonate di Mozart, per esempio, hanno motivi comuni, talora uguali, talora modificati superficialmente), loro sviluppo sempre originale e impensato, lontanissimo da ogni regola e da ogni retorica. In Clementi lo sviluppo del tema d'un *tempo* di sonata non è una vuota esercitazione per cambiare e poi riassumere il tono primitivo, condotta faticosamente a termine per mezzo di passaggi presi in prestito alla retorica e di frasi fatte musicali: no, in Clementi lo sviluppo è una necessità vitale del tema stesso. Spesso Clementi usa la forma monotematica per il primo tempo delle sue sonate: ma crea temi così organici nei loro vari e freschi sviluppi, che il *tempo* ne vien fuori come d'un getto solo, e se si dovesse indicare qual'è il tema, talora si sarebbe tentati d'indicare tutto il *tempo*. Probabilmente per questa sua spontaneità nello svolgimento dei temi, Clementi usa raramente tutte le vuote fioriture, i melismi tanto in uso nel suo tempo: la sua idea musicale si svolge automaticamente, per virtù propria, quindi gli si presenta in forma sobria e nitida.

In Clementi i motivi scherzosi e lieti predominano per quantità e per valore artistico: solamente se lo prende dal popolo (si sa ch'egli amava assai il *folklore* musicale) Clementi sa darci qualche bel motivo malinconico e commosso, sentendone e facendone gustare tutta l'intima poesia. Ma egli ha poca potenza d'espressione in questo campo; è raro ch'egli sappia fortemente commuoverci, sappia farci chinare il capo coll'espressione d'un forte dolore, o sappia entusiasmarci con una visione grandiosa e solenne: e ciò è naturale, dipende dal suo carattere stesso, incapace di sentire profondamente, o meglio, di conservare un grande dolore. Infatti di rado Clementi ci dà un bel tempo lento, veramente commovente e toccante. Il Paribeni, sostenendo che Clementi fu grandissimo anche in questo campo, spiega che egli nei tempi lenti ebbe l'intendimento di «rendere cantabile ed espressiva l'esecuzione sul pianoforte», cioè, per mezzo del *legato*, imitare sul pianoforte il fraseggio del canto: io credo che questo scopo prefisso, questa preoccupazione tecnica gli soffocasse molto sovente l'ispirazione. Talora, specialmente nelle prime sonate, il tempo lento manca affatto, spesso è brevissimo e sproporzionato rispetto agli altri, altre volte non ha il solito carattere di gravità e profondità, ma è lieto e scherzoso e qualche volta tende a trasformarsi in tempi come questo: «un poco andante, quasi allegretto» (son. op. 34, n. 1). Qualche volta sforzandosi di darci un «lento e patetico» (son. op. 26, n .2), Clementi comincia con un tema antipaticissimo, «patetico» nel senso peggiore della parola, poi (battuta 13) salta fuori un nuovo motivo, non più patetico, ma spigliato e festoso.

Ma negli *allegro* e sopratutto nei *presto* e nei *randò* degli ultimi *tempi*, che festa, che gioia, che allegria! Che sprizzare scintillante, argentino di motivi arguti, festosi e sereni; che effetti comici, raggiunti talora con la ripetizione caricaturale ed esagerata di un motivo buffo, simile a una cantilena, che si mostra, scompare in una variazione, poi ritorna quando meno te l'aspetti, provocante, esasperante col suo continuo nascondersi e riapparire. (son. op. 34, n. 1) .Allora l'impressione che Clementi ci lascia non è più debole, superficiale, come nei tempi lenti: qui un'onda di letizia e di spensieratezza ti trascina prepotentemente, e ti spinge e ti tira se sei restio e corrucciato; come un bimbetto irrequieto, che vuol farti giocare con lui, e ti piglia per mano e ti tira per la giacca e finisce per farti spianare la fronte contratta e cacciarti dal capo i pensieri tristi.

Da quanto abbiam detto sinora risulta il difetto dell'arte di Clementi: è unilaterale. Nelle sonate clementiane non sentiamo vibrare tutta la vita in tutte le sue forme, come nelle sonate di Beethoven, anzi sentiamo la vita solo in quel che ha di lieto, di sereno, di comico, di grazioso: mancano forza, eroismo, pensiero, dolore: ciò che è grande, ciò che è profondo manca a Clementi. Perciò egli non può essere il nostro amico più caro, quello che cerchiamo nei momenti tristi, quello a cui chiediamo conforto, consiglio, coraggio: Clementi è il compagno piacevole, che rivedi volentieri se sei di buon umore, perchè ti fa ridere, perchè narra tante belle storielle, perchè non ti tedia col racconto delle sue miserie, perchè non ti fa mai rimproveri, nè ti dà consigli: ma guai se ti capita tra i piedi, ridanciano e buffone, il giorno in cui ti rattrista un grande dolore!

Per questo non bisogna chiedere a Clementi più di quello ch'egli sa dare.

MASSIMO MILA.

(1) G. C. PARIBENI - *M. C. nella vita e nell'arte.* (Milano - Il primato editoriale - 1922).

LA PAGINA REGIONALE

L'opera della Società "Magna Grecia,,

Dagli Atti della Società Magna Grecia per il 1927, di imminente pubblicazione, ricaviamo per il Baretti una parte della interessante relazione che sulle ricerche per la determinazione del sito esatto dell'antica Medma allestì il Presidente della Società stessa Sen. Paolo Orsi. La pubblicazione ci offre il destro di richiamare l'attenzione dei lettori sull'opera che, silenziosamente e alacremente, conduce, omai da sette anni, la Società «Magna Grecia, fondata nel 1920 da un piccolo gruppo di Amici del Mezzogiorno con l'intento di precedere sollecitare accompagnare Governo e Nazione nell'opera di esplorazione, di illustrazione e di difesa del preziosissimo materiale archeologico, che giace o ignoto o malnoto nelle regioni dell'Italia Meridionale in cui fiorirono, fra le altre minori colonie greche, Locri, Crotone e Sibari. La Società, che nei pochi anni di vita ha già al suo attivo le fortunate " campagne " della zona di Monteleone Calabro, di Taranto, dell'Agro Materano, di Punta Alice (Cirò-Calabria), le esplorazioni interne del tempio di Metaponto, i restauri al tempio di Atena in Siracusa, la importantissima " campagna" per il ritrovamento di Sibari e di Trorio, "campagna" per cui si spera sia per esser risoluto " il mistero della Città oggi sol ricordata per la mollezza dei suoi costumi... e che dovette il suo decadimento politico pricipalmente al moto rivoluzionario facente capo alla dottrina pitagorica». (1).

Medma - Nicotera

Ricerche topografiche

Fu Medma o Mesma una piccola città italiota sul Tirreno, probabile colonia di Locri; oscura quanto mai ne è la storia, ed in ogni caso essa ebbe secondaria importanza nelle grandi competizioni italiote e siciliote. Intorno ad essa esiste una piccola letteratura, dovuta per lo più ad eruditi locali, e quasi inaccessibile al grande pubblico degli studiosi; e la discussione vertè in particolare sul sito esatto della cittadina.

Tenendo sovrattutto conto dei poveri scarsi e tardi ruderi in vista nella campagna a sud della Marina di Nicotera, credette, ora è poco meno di un secolo, Vito Capialbi di Monteleone che Medma s'avesse ad ubicare in questa breve piana; e la sua voce, la sua autorità dettò legge. Se non che a tale credenza dettero una forte scossa le mie campagne condotte negli anni 1912 e 1914 negli immediati contorni di Rosarno.

Ho sempre avuto ed ho il più grande rispetto per l'opera e la memoria di Vito Capialbi. Egli fu un archeologo provinciale dei migliori per il suo tempo, il cui nome dovrebbe la Calabria ricordare con onore. Ma ben altre sono le esigenze della scienza odierna. La storia della plastica greca, la ceramica, l'architettura e la topografia, che oggi formano campi vastissimi e quas autonomi, erano ai tempi del Capialbi ancora nella loro fase primitiva; non è sua colpa, se egli non potè approfondirsi in essi, e se talune delle sue conclusioni, nel fatto specifico della ubicazione di Medma, discendono da premesse errate, cioè da errate interpretazioni tectoniche e cronologiche di monumenti. A questi appunti che riguardano il Capialbi, devo aggiungere, come successivamente il campanilismo ed il dilettantismo abbiano fatto perdere anche a persone rispettabili, e talvolta dotate di buona coltura storica, il giusto filo, l'esatto criterio conduttore. Oggi siamo arrivati al punto, che il negare Medma sorgesse nella breve Piana della Marina di Nicotera, si interpreta come offesa a Nicotera. Ogni commento a tali atteggiamenti è perfettamente superfluo.

Di tali sentimenti per la sua piccola patria e le sue antiche memorie si è fatto recentemente paladino il nicoterese dott. Vincenzo Russo, professore di Storia e preside del R. Istituto Tecnico di Catania; egli ha pubblicato una seria e decorosa monografia intitolata *Sul luogo di Medma*, apparsa *nell'Archivio Storico per la Sicilia Orientale* di Catania (a. XXII, 1926). Leggendo lo scritto del dott. Russo mi sono persuaso della serietà di esso, della sua intrinseca bontà sopratutto storica, dello sforzo tenace di riconoscere sul terreno, percorrendolo amorosamente, le reliquie archeologiche della presunta Medma, ed ho appreso alcune notizie storiche, per me nuove, sulla piccola regione e dati di fatto da tenere in conto.

Ma dopo le lodi meritate seguono le critiche, eque e serene. Il lavoro del sig. Russo, ben condotto nella parte storica e tradizionale, rivela subito la incompetenza archeologica dell'A. Quando in fatto trattasi di stabilire o di scoprire la precisa ubicazione di una città greca, sia pur piccola, ma capoluogo di uno statarello autonomo, il criterio topografico diventa un un argomento di valore preminente; e ad esso conviene aggiungere quello monumentale, per il quale fa d'uopo una adeguata preparazione pratica oltre che teorica. Questi criteri sono mancati al prof. Russo, nè io voglio fargliene carico; dalle sue errate premesse topografiche ed archeologiche è venuto inevitabile il crollo della sua tesi.

La quale in sostanza è questa, che Medma si adagiasse nella pianuretta di un 8 kmq. racchiusa fra le balze dell'attuale Nicotera, il mare, il Mammella ed il sistema collinoso degradante a levante verso il fiume Mesima.

Segue la relazione delle indagini topografiche archeologiche condotte sui luoghi dal sen. prof. Paolo Orsi. Per ragioni evidenti diamo di tali indagini solamente le conclusioni.

* * *

Amo la Calabria di grande amore, e credo di averne date molteplici prove; ma non comprendo come si faccia una questione di campanile fra due paesi, per rivendicare il sito di una piccola città greca, contesa fra due moderne alla destra ed alla sinistra del Mesima. Per amor di Dio non torniamo indietro di due secoli, quando s'imbrattavano centinaia di pagine, per gelosie storiche e campanilistiche, sovente vuote di senso e di contenuto. Nicotera e Rosarno si guardino dalle loro alture, senza invidia e senza astio per le loro egualmente nobili origini, e procedano serene e concordi nella altrettanto nobile gara di redenzione agricola dei pingui piani e delle ubertose colline, che furono anche in passato la loro precipua ricchezza.

Per me i risultati concreti, obiettivi e sinceri delle vecchie e nuovissime ricerche si concretano nei caratteri seguenti:

1. Medma fu a Rosarno-Pian delle Vigne, perchè la massa di magnifico materiale dei secoli fine VI a IV, colà rinvenuto (e parlo non solo del materiale derivante da un quarto di secolo di devastazioni agricole non controllate, e disperso in tutta l'Europa) ce lo attesta. Nicotera nulla di simile è in grado di contrapporre.

2. Nè a Nicotera nè alla Marina si rinvenne alcunchè di simile, ma pochissimi materiali ellenistici; non però un sepolcro, o quanto meno un sepolcreto, una necropoli, un edificio qualsiasi di buona età greca.

3 Nicotera sorse tardi in età romana e fu sopratutto uno «statio itineraria».

4. Alla Marina d. N. vi era un «Emporium» ma pare fosse di età Romana; nella campagna circostante si hanno «vici, pagi, rura» di età romana. Pare che detto Emporium esportasse graniti locali lavorati; ma poichè tale industria nacque nell'età imperiale, anche l'Emporium sarebbe di data romana; a conferma di ciò starebbero i reperti tardi dei terreni circostanti.

5. Ma fu l'Emporium il porto di Medma? Questo è uno dei punti molto controversi. La configurazione della costa, che abbiamo studiata, depone a favore di un porticciolo di ricovero, l'unico su lunghissimo tratto della costa tirrena A tutta prima la cosa appare probabile ma non provata. Siccome però attorno ad un porto per quanto piccolo sorgeva un abitato, e poichè alla Marina nulla si è riconosciuto di materiale greco del VI-IV secolo a. C., la soluzione anche di questo dubbio rimane in sospeso.

6. Ma il pernio della questione si muove intorno alla «grande fontana», di Strabone, o meglio della sua antica fonte, Ecateo. La o le ricche fonti di S. Faustina, alimentavano due borgatelle rurali di età romana ed altresì le circostanti campagne; non abbiamo testimonianze archeologiche di una conduttura fino all'Emporium. Certo è che le fontane di S. Faustina erano le più copiose e le più vistose sulla destra del fiume, e dovettero servire anche ad alimentare i convogli della via Popilia. Per altro anche Rosarno e le immediate vicinanze della cittadina dispongono oggi e disponevano in antico di buone e copiose fontane. In un primo tempo era anch'io propenso a collocare la fonte straboniana a S. Faustina, ma oggi dopo la mia indagine sulle acque di Rosarno sono perplesso. Ed in ogni modo, ancorchè io accedessi al pensiero del mio avversario, che a S. Faustina s'abbia a collocare la fonte Medma, non discende affatto, per le ragioni topografiche in precedenza esposte, che Medma s'abbia a ricercare sulla destra del fiume, piuttosto che sulla sinistra.

Io non so se il mio cortese avversario si arrenderà alle argomentazioni che ho svolto, tendenti a dimostrare che Medma fu nel sito dell'attuale Rosarno ed a Pian delle Vigne, e non sulla destra del fiume. Se io non fossi riuscito nel mio compito, non altro mi resta che attendere sereno il responso di ulteriori esplorazioni, stringendo al prof. Russo, con molta cordialità e con tutto il rispetto ai suoi nobili sforzi, la mano.

(1) Quelli dei nostri lettori che desiderassero notizie particolari sull'attività della Società " Magna Grecia ,, possono rivolgersi alla Segreteria Centrale della Società (Dott. Umberto Zanotti - Bianco - Giuseppina Le Maire - Palazzo Taverna, Via Monte Giordano - Roma).

I Piemontesi nel giudizio di Giuseppe Baretti

Comincierò dai Piemontesi, che sono popolo d'Italia più vicino all'Alpi. Una delle principali qualità che li distingue dagli altri Italiani è la loro mancanza di allegria. Un forestiere che viaggi nell'Italia, scorge agevolmente che tutte le regioni vi hanno una cert'aria gioviale e lieta, e che appariscono naturalmente inclinate ai piaceri romorosi; ma s'egli attraversa la città del Piemonte, scorgerà bentosto sul volto di quegli abitanti una cert'aria di melanconia e di mesta gravità.

Vi sono ancora molte altre particolarità che fanno differire i Piemontesi dagli altri Italiani. .... Non solo i Piemontesi non hanno quella viva immaginazione che fa inclinare gli altri Italiani alla poesia, ma sono eziandio insensibili alle bellezze del Tasso e dell'Ariosto, che accendono e infiammano un Romano, un Toscano, un Veneziano, un Napoletano e nondimeno i Piemontesi riescono in diversi generi di letteratura: hanno degli uomini celebri in giurisprudenza, in medicina e in matematica.

E' pure cosa notabile che i Piemontesi non furono mai eccellenti nelle belle arti....

Ma se i Piemontesi non possono essere messi a confronto coi Toscani e con gli altri Italiani per la vivacità della fantasia che richiedono la poesia e le belle arti, hanno d'altronde molta superiorità, considerandoli come soldati. Contuttochè le loro truppe non sieno mai state numerose, non v'è persona un po' versata nella storia che ignori con quale valore resistettero per più secoli contro i Francesi, contro gli Spagnuoli e contro i Tedeschi, tuttavolta che questi popoli vollero assoggettarli. Vero è che sovente furono costretti di cedere alla forza ed al numero di loro nemici; ma hanno sempre scosso il giogo con molta costanza e prontezza; talchè in Francia dicesi per proverbio che *il Piemonte è la sepoltura dei Francesi*.

I Piemontesi sono talmente animati da uno spirito marziale, che gli stessi contadini ambiscono di mostrarsi con qualche segno militare; è si comune il vederli seguire l'aratro in uniforme, che un forestiero il quale non sapesse che sogliono comperare tali vestimenti, per loro uso, potrebbe creder che il Piemonte abbia più soldati di quanti ne hanno gli Stati del re di Prussia.....

La nobiltà del Piemonte, la quale è numerosa riguardo all'estensione del paese, affetta molto le maniere e il linguaggio francese; ma è ancora ben lontana dall'avere quell'affabilità, quell'aria sciolta e cortese e quella vivacità di carattere che distinguono la nobiltà francese. L'orgoglio della nascita è un difetto notabile nella nobiltà di Torino. La maggior parte sdegna qualunque unione familiare con quelli che hanno un'antichità meno remota; e, se si abbassano a parlar loro e ad ammetterli seco in una specie di familiarità, le loro compiacenze sono un sì bizzarro miscuglio di urbanità e di alterigia, che è impossibile che un uomo da qualcosa non se ne sdegni. Molti fra questa nobiltà sono tenuti in concetto di abili negoziatori, e si danno vanto di politici; ma l'inclinazione per la guerra fa sì che trascurano tutti la coltura delle lettere; cosicchè pochi di loro sanno la lingua italiana, un numero ancor minore latina, nè udii che alcuno conoscesse l'alfabeto greco.

Il ceto medio, in Piemonte, non è più sollecito del primo ad acquistare cognizioni in Italia, la cui cittadinanza sia più ignorante di quella del Piemonte. Alcuni, come dissi, si distinguono nella medicina, nella giurisprudenza e nella matematica; ma generalmente non hanno alcun amore per lo studio: almeno, entrando nelle loro conversazioni, ne' loro caffè ed in altri luoghi pubblici, trovai i loro discorsi famiiari troppo frivoli ed insipidi. Sono tanto puntigliosi e sì pronti a mettere mano alla spada, che succedono più duelli nel solo Piemonte che in tutto il resto dell'Italia.

Le gentildonne, come le cittadine, vivono nella più crassa ignoranza. Le librerie di quelle che leggono, sono composte di qualche romanzo francese. La conversazione delle donne piemontesi è la meno piacevole, in confronto di quella dell'altre italiane: alcune di esse sono dissolute; ma la maggior parte professa una stupida divozione. Poichè sanno mantenersi tra questi due estremi, ed essere amabili in societa.

Gli artigiani e i contadini del Piemonte sono la parte più stimabile di questa nazione.. I Toscani e i Genovesi, gli agguagliano appena in industria e in abilità nelle manifatture e nell'agricoltura. Le loro manifatture vanno continuamente facendo nuovi progressi, in pregiudizio di quelle di Francia, e vi sono poche terre in Europa meglio coltivate delle loro eccetto le migliori provincie inglesi.

Per terminare il quadro dei Piemontesi, soggiungerò che sono ammiratori dei Francesi, odiano i Genovesi, disprezzano tutti gli altri Italiani, e non sono amati da alcun popolo, benchè siano ospitali, a loro modo, verso tutti forestieri, non esclusi quelli contro dei' quali nutrono odio e disprezzo.

Dalla «Relazione degli usi e costumi d'Italia» 1768. Londra.

I Milanesi nel giudizio di Giuseppe Baretti

Gli abitanti della Lombardia, e principalmente i Milanesi, vantano molto la loro umanità, e non senza fondamento, giacchè sono forse il solo popolo del mondo che non sia odiato da' suoi vicini. I Piemontesi, come dissi, odiano i Genovesi, e ne sono aborriti; i Genovesi non amano che i Toscani; i Toscani non hanno tanta inclinazione pei Veneziani o pe' Romani; i Romani non sono certamente apologisti dei Napoletani; quasi tutte le regioni italiane sono, senza saperne il perchè, animate da una ridicola antipatia le une verso le altre. Ma i Milanesi fanno un'onorevole eccezione a questa regola generale, e godono l'inestimabile vantaggio di essere amati da tutti i loro vicini, o almeno di esserne guardati senza la minima avversione; e questo vantaggio lo debbono certamente alla loro schiettezza e alla loro cordialità.

Vengono essi paragonati agli Alemanni per laloro buona fede, ai Francesi pel loro amore del lusso e dell'eleganza nei loro equipaggi e nei loro addobbo: e soggiungerò volentieri che rassomigliano agl'Inglesi nel loro gusto per la tavola; il che li fè chiamare *lupi lombardi*.

Non solo la nobiltà milanese, ma eziandio gran numero dei ricchi cittadini e mercanti tengono una tavola, nella quale regnano l'abbondanza e il buon umore.

Da *«Gli Italiani ecc.»* V. Baretti. A.

Libri ricevuti.

S. BUTLER: *Erewhon*. - Tradotto da G. Titta Rosa. - Edit. Corticelli, Milano. - L. 10.

I. LONDON: *Il Popolo dell'abisso*. - Tradotto da Gianni d'Arezzo. - Edit. Corticelli, Milano. - L. 8.

C. H. WELLS: *L'amore e il signor Lewis Ram*. - Tradotto da Bice Pareto Magliano. - Editore Campitelli, Milano. - L. 9.

R. KIPLING: *Il libro della Jungla*. - Tradotto da Umberto Pittola. - Edit. Corticelli, Milano. - L. 8.

J. GIRAUDOUX: *Eglantine*. - Trad. Nicola Canè. - Edit. Vitagliano, Milano - L. 10.

G. GANDOLÉI: *La vittoria del sole*. - Edit. Campitelli, Bologna.

CARLO Baccari: *La fuggitiva*. - Editore Carabba-Lanciano. - L. 7.

LIRICI GIAPPONESI: scelti e tradotti di H. Scimoi e Gherardo Marone. - Edit. Carabba-Lanciano. - L. 4,5.

GUGLIELMO JAMES: *Principi di Psicologia*. - Estratti a cura di Zino Zini. - G. Paravia, Torino. - L. 12,80.

B. SPINOZA: *L'Etica*, a cura di Piero Martinetti. - G. Paravia, Torino. - L. 12.

KURT KASER: *Riforma e Controriforma*. - Trad. Giuseppe Maranini. - Editore Vallecchi. - L. 17.

VITO G. GALATI: *Gli scrittori delle Calabrie*. - Dizionario Bibliografico con prefazione di Benedetto Croce. - Edit. Vallecchi, Firenze. - L. 20.

GIOVANNI CARANO-DONVITO - *L'Economia meridionale prima e dopo il Risorgimento*. - Editore Vallecchi, Firenze. - L. 30.

Casa Editrice Bibliotheca

RIETI - Via Roma, 5

COLLANA QUADERNI CRITICI

N. 1 BENEDETTO CROCE: *Contrasti di ideali politici in Europa dopo il 1870*. - L. 4.

Seguiranno quaderni di LIONELLO VENTURI, CESARE DE LOLLIS, NATALINO SAPEGNO, EDMONDO RHO, DOMENICO PETRINI.

Pubblicheremo nel prossimo numero il programma.

Amici!

Affrettatevi a pagare tutti l'abbonamento.

Il "Baretti,, non vive che coi mezzi che gli vengono da voi.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI

S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928